

UNIVERSIDADE DE LISBOA
Faculdade de Letras



Hélio Oiticica e o salto para um novo espaço pictórico

Paulo Valle Vieira

Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro.

2017

UNIVERSIDADE DE LISBOA
Faculdade de Letras



Hélio Oiticica e o salto para um novo espaço pictórico

Paulo Valle Vieira

Dissertação orientada pelo Professor Doutor Pedro Lapa, elaborada para
obtenção do grau de Mestre em Arte, Património e Teoria do Restauro.

2017

Aos meus pais, Rosa e Ivan, pelo amor incondicional.

Sempre com respeito e apoio em minhas decisões.

Agradecimentos a minha irmã, Mônica Valle e seu esposo Silvério Pinto.
Pela possibilidade do nosso maravilhoso reencontro.

Aos meus amigos.
Bárbara Dabó, Conceição e Fernando Lemos, Nicoli Braga e Secundino Lima.
Pelo apoio e pela companhia na minha vida.

As minhas queridas alunas.
Um aprendizado de desprendimento, disponibilidade e amor constante.

Em especial ao meu orientador.
Professor Doutor Pedro Lapa, por reacender minha vontade Contemporânea.

O tempo presente e o tempo passado
Estão ambos talvez presentes no tempo futuro
E o tempo futuro contido no tempo passado.
Se todo o tempo é eternamente presente
 Todo o tempo é irredimível.
O que podia ter sido é uma abstração
Permanecendo possibilidade perpétua
Somente num mundo de especulação.
O que podia ter sido e o que foi
Tendem para um só fim, que é sempre presente.

Quatro Quartetos, T. S. Eliot

Resumo

Hélio Oiticica pautou seu trabalho em uma constante pesquisa, embasamento teórico e referencial filosófico. Com suas origens no Concretismo brasileiro, pontuado por referências no abstracionismo geométrico, neoplasticismo desembocando em proposições que dão origem ao Neoconcretismo, Oiticica inventou uma arte única e que o diferencia de seus pares. Suas experimentações o colocam no patamar de criadores contemporâneos que romperam com o fazer artístico, inovando e criando novas formas da arte. Esse fazer novo, vanguardista, suscita questionamentos para além de uma estética visual trazendo o espectador para uma função de cocriador. Oiticica rompe com a ilusão da representação da pintura; suas experimentações em *experimental o experimental* firmaram conceitos onde a estrutura e cor, que são inseparáveis, espaço e tempo num conceito atemporal, fazem parte de dimensões do mesmo fenômeno: o tempo como fator intrínseco na obra, nem estático nem dinâmico, perfaz uma duração, num cruzamento orgânico de arte-vida.

O presente trabalho busca compreender, privilegiando os textos de Oiticica e sua multiplicidade de proposições, a assimilação de linguagens e suas influências, origens e continuações. Entender o rompimento de Oiticica com a abstração concretista, desde os *Sem Título*, *Secos* e *Metaesquemas*, seus estudos iniciais, transitando com a cor para o espaço ambiente pelos *Bilaterais*, *Invenções*, *Relevos Espaciais* e *Núcleos*. Perceber a entrada do corpo numa relação física e imersiva nos *Penetráveis* até aos contentores de cor *Bólides*, acionando a pluralidade sensorial da percepção e culminando nos *Parangolés*, o corpo na obra numa junção com o participante de arte e vida, entre os anos de 1954 a 1966, período que Oiticica desenvolve seu *Programa ambiental*. Analogias entre Oiticica e seus contemporâneos, situando-o num contexto mundial para, em um segundo momento, compreender suas experimentações da cor e a transformação do quadro, reduzindo a pintura a planos estruturais de cor para o salto para um novo espaço pictórico e, através da própria cor e de suas invenções, num enquadramento histórico, revisar conceitos da arte contemporânea e seu novo lugar institucional.

Palavras-chave: Hélio Oiticica, Eterno Retorno, Suprematismo, Neoplasticismo, De Stijl, Concretismo, Neoconcretismo, Arte Contemporânea

Abstract

Hélio Oiticica guided his work in a constant research, theoretical foundation and philosophical referential. With its origins in Brazilian Concretism, punctuated by references in geometric abstractionism, neoplasticism leading to propositions that give rise to Neoconcretism, Oiticica invented a unique art that differentiates him from its peers. His experiments put him on the threshold of contemporary creators who have broken through artistic making, innovating and creating new forms of the art. This new doing, avant-garde, raises questions beyond a visual aesthetic bringing the viewer into a co-creative role. Oiticica breaks with the illusion of the painting representation; his experiments in *experimenting the experimental* have established concepts where structure and colour, which are inseparable, and space and time in a timeless concept, are part of dimensions of the same phenomenon: time as an intrinsic factor in the work, neither static nor dynamic, makes a duration, in an organic crossing of art-life.

The present work seeks to understand, privileging the texts of Oiticica and its multiplicity of propositions, the assimilation of languages and their influences, origins and continuations. To understand Oiticica's disruption with concrete abstraction, from the *Untitled*, *Sêcos* and *Metaesquemas*, his initial studies, transiting with colour to the environment space by the *Bilaterais*, *Inventions*, *Space Reliefs* and *Nuclei*. To perceive the entrance of the body in a physical and immersive relation in the *Penetrables* until the containers of colour *Bólides*, triggering the sensorial plurality of the perception and finishing in the *Parangolés*, the body in the work in a junction with the participant of art and life, between the years of 1954 to 1966, period that Oiticica develops his Environmental Program.

Analogies between Oiticica and his contemporaries, situating him in a world context, in a second moment, to understand its experimentations of colour and the painting transformation, reducing the painting to structural planes of colour to make the leap to a new pictorial space and, through its own colour and its inventions, in a historical framework, to revise concepts of the contemporary art and its new institutional place.

Keywords: Hélio Oiticica, Eternal Return, Suprematism, Neoplasticism, De Stijl, Concretism, Neoconcretism, Brazilian Art, Contemporary Art.

Índice.....	7
Introdução.....	8
1º Momento: Origem.....	12
Inserção da Arte Concreta no Brasil.....	13
Influência da Escola Superior de Ulm no Concretismo brasileiro.....	15
Concretismo de Ruptura e de Frente.....	17
Suprematismo.....	19
Neoplasticismo e De Stijl.....	24
Eterno retorno.....	28
Revisão na América do sul.....	33
Revisão no Brasil.....	36
2º Momento: O longo caminho que vai de Zero da forma a	
<i>Sem Título, Secos e Metaesquemas.....</i>	<i>42</i>
<i>Série Branca.....</i>	<i>44</i>
Neoconcretismo.....	48
3º Momento: O salto para	
Cor, estrutura, espaço e tempo.....	51
<i>Invenções.....</i>	<i>53</i>
<i>Bilaterais.....</i>	<i>57</i>
<i>Relevos Espaciais.....</i>	<i>60</i>
O <i>Não-objeto</i> como teoria da arte Neoconcreta.....	64
4º Momento: O corpo da percepção	
Estruturas-Cor	
<i>Núcleos.....</i>	<i>66</i>
Oitica e seus contemporâneos - Neoconcretismo x Minimalismo.....	71
<i>Penetráveis.....</i>	<i>75</i>
Projeto <i>Cães de Caça.....</i>	<i>78</i>
Corpo-Cor	
<i>Bólides.....</i>	<i>80</i>
<i>Bólides-caixa.....</i>	<i>86</i>
<i>Bólides-vidro.....</i>	<i>88</i>
<i>Parangolés.....</i>	<i>90</i>
5º Momento: Aspiro ao grande labirinto.....	98
Conclusão.....	103
Anexos.....	108
Bibliografia.....	140

Introdução

“Alguns tem a volúpia e a coragem do zero, do de onde se começa. (...) São os criadores originais, radicais, de uma linguagem nova, irreversível aos termos de um regime anterior, ininteligível mesmo em meio a uma linguagem pré-existente já estratificada em código. Por isso mesmo que exige uma nova metalinguagem crítica mais adequada à sua análise e apreensão.”

Décio Pignatari¹

O trabalho de Oiticica e o salto para um novo espaço pictórico pode ser compreendido por um caminho de *invenções* que desemboca em *Invenção*. Oiticica protagoniza esse enredo criativo em paralelo com suas pontuações críticas como pensador ativista, visionário de questões inéditas e de momentos mesclados com minuciosos estudos, encontros, rompimentos e novas proposições.

Oiticica desenvolve uma linha de trabalhos em guache que compreende o pensamento da pintura concretista abstrata. Esses trabalhos imprimem um rigor técnico e uma qualidade criativa ímpar, permitindo a Oiticica uma desconstrução arquitetural da grelha neoplástica e a construção de sua identidade tonal, sua gama cromática de cores vibrantes e intensas. Assim, decompõe a cor em uma fenomenologia única e inédita na arte contemporânea, rompendo com a representação pictórica, *decanta* a cor e a *joga* pro espaço ambiente, para um *novo espaço pictórico*. Compreende o tempo e a sensibilidade como fatores intrínsecos na obra de arte. Oiticica revisa conceitos da arte moderna, da observação contemplativa inserindo fatores sensoriais e traz o espectador para um novo patamar de cocriador. Oiticica influenciou a arte contemporânea dos anos de 1960 e seu legado é importante para a compreensão da arte do final do século XX.

No 1º Momento a contextualização histórica do Brasil dos anos de 1950 é o marco Zero de Oiticica, mostrando a inserção da Arte Concreta no Brasil, a influência da Escola de Ulm e o surgimento dos Concretistas brasileiros, nos Grupos Ruptura de São Paulo, Frente do Rio de Janeiro, pincelando analogias entre Oiticica e o Suprematismo, o Neoplasticismo e o Eterno retorno, a vanguarda da América do Sul e Brasil, como zero da origem conceitual de identidade plástica, influências e referências.

O percurso de suas criações/invenções inicialmente em Zero como origens na arte concreta dita um caminho intenso no 2º Momento, onde a revisão neoplástica faz parte de suas criações. Visualmente construída em grelha ortogonal estruturada e coesa,

¹ PIGNATARI, Décio. *Marco Zero de Andrade*, Letras [Alfa, FFCL de Marília] 5-6, março de 1964, 41.

Oiticica exercita sua trajetória de pintura em guaches *Sem Título* e *Metaesquemas*, uma incursão visual para o desprendimento da representação figura/fundo, exercícios tonais, formação de sua paleta e um vislumbre sobre o movimento Neoconcreto e a transposição sobre o Concretismo brasileiro. Com a *Série Branca* Oiticica faz sua alusão a Malevich e chega ao fator tempo, estático, como duração silenciosa, densa e metafísica. A série *Secos* traz, para Oiticica², um desconcertante salto representativo. As formas geométricas representadas criam movimentos, danças no ar em constante tensão, latentes e com carga presencial explícita: exemplificam e demonstram a vontade da figura/objeto para o espaço, como um esboço de seus futuros *Relevos Espaciais*, vontade essa desejada pelo movimento Neoconcreto, inserindo a sensibilidade/sentimento como fator criador, uno, na obra.

Imagem 1.

No 3º Momento a cor como ponto importante da conscientização/rompimento do processo pictórico e a busca pela *grande ordem da cor*. A cor é compreendida em sucessivas camadas, texturas, refração e reflexão de luz sobre os efeitos de sobreposições e sua fenomenologia da obra/cor é desmembrada em estrutura no espaço e no tempo, compreensão que percorre toda sua trajetória, em ascendência. A cor, como estrutura, desloca-se da parede e se projeta no espaço, num jogo de luz e sombra, acrescenta o tempo como fator modificador da obra. Um estudo minucioso das potencialidades da cor é exaurido nas *Invenções* ou *Monocromáticos* que, por centímetros, desloca-se da parede, exercícios tonais de não cor, formação de sua gama tonal, cores luz que dão “sentido de luz”³, especificamente o branco, amarelo, laranja e vermelho luz. “O branco é a cor luz ideal, síntese luz de todas as cores. É a mais estática, favorecendo assim a duração silenciosa, densa, metafísica. O encontro de dois brancos diferentes se dá surdamente, tendo um, mais alvura que o outro”, já articulado em *Bilaterais* e seu desdobrar da parede,

² OITICICA, Hélio. Sêco 27. Guache sobre cartão, 1957. Manuscrito no verso do Metaesquema, datado de 1968. Solicitado ao Projeto Hélio Oiticica. “Considero este trabalho importante, hoje, e para mim na época foi desconcertante pelo sentido de “diluição estrutural” além do espaço puramente pictórico – é que eu ainda queria a renovação deste espaço, mas ainda não estava preparado para o salto ou a transformação -, mas hoje vejo que este trabalho estava bem à frente, no conflito entre espaço pictórico e extra-espaço e prenuncia diretamente o aparecimento dos ‘bilaterais’, ‘núcleos’ e ‘penetráveis”.

³ OITICICA, Hélio. OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Luciano Figueiredo; Lygia Pape; Waly Salomão (orgs.), Rio de Janeiro: Rocco, 1986, 45. “A cor pigmentar, material e opaca em si, procuro dar o sentido de luz. (...) É preciso separar as cores mais abertas à luz, como privilegiadas para esta experiência: cores luz: branco, amarela, laranja, vermelho-luz.”

uma projeção ao salto ímpar para os *Relevos Espaciais*, um novo espaço pictórico, não mais como pintura nem como escultura. A obra de arte com novo posicionamento de *Não-Objeto* e como teoria da Arte Neoconcreta.

Oiticica inaugura a partir dos anos de 1960 “ordens de manifestações ambientais”, onde a estrutura/cor e o corpo/cor no 4º Momento são acionadas, trazendo as supra sensoriais, sendo o corpo inserido na percepção artística como um desenvolvedor da obra/corpo. Estruturas-Cor, *Núcleos*, exemplificam o caminho da cor a ser percorrido, adicionando sensações táteis, como balançar os painéis refletores de luz e percorrer trajetos sinuosos visuais tonais entre percursos de brita. Adentrar por sensações sonoras, visuais e táteis nos labirintos *Penetráveis*. A cor, agora objeto de manuseio e de contato, incita questões não mais de caráter contemplativo. Ela é concreta, sublima o caminho da estética visual, se materializa como estrutura no espaço e tempo; concretiza no Corpo-Cor, para ser incorporada, vivida e manuseada nos incandescentes e flamejantes *Bólides*... pois além de contentores de cor, são apropriados de suas funções para exercerem outra vivência para além do pré-concebido em sua forma utilitária inicial, transformando-se em *transobjetos*. Os *Parangolés* estabelecem uma inquietação e pulsação da obra no Corpo-cor; estandartes, bandeiras, tendas, capas, mantos incitam, juntamente com o samba, o ritmo e a dança, uma vivência mágica onde “a ação é a pura manifestação expressiva da obra”⁴, seus múltiplos significados extrapolam e superam a tradição construtivista ascendendo ao Neoconcretismo que provoca radical transformação e supera questões na arte moderna. Para Luciano Figueiredo,

“A experiência Neoconcreta estabeleceu rigor crítico jamais visto na arte brasileira, tendo surgido teorias e postulados próprios que a fundamentaram como o movimento que superava questões conflitantes na arte moderna: a tradição construtivista sofreu aqui sua mais radical transformação.”⁵

No 5º momento, os *pontos luminosos* de Oiticica são acionados. Com uma dinâmica própria suplanta conceitos concretistas. Em sua poética única, rompe com a pintura e os limites da visibilidade para a tactibilidade. Oiticica aspira ao grande labirinto, rumo a uma nova etapa da Arte Contemporânea: Antiarte por excelência.

Suas obras iniciais junto ao Grupo Frente já imprimem pistas dessa consistência artística, com influência da vanguarda construtiva europeia. Nessas experiências

⁴ OITICICA, Hélio. *Ibid*, 70.

⁵ FIGUEIREDO, Luciano in OITICICA, Hélio. *Ibid*, 6.

construtivas do Cubismo, Malevich e Mondrian, não há entre Oitica e essas referências um movimento de descendência, mas de sim de singularidade. Para Paula Braga⁶, “A descendência implica em avanço linear e cronológico. A ‘singultaneidade’, distinção no pensamento de Oitica, compõe inovação e convivência atemporal de singularidades”.

Conforme explicitado por Favaretto,

“[o] salto de Oitica, da pintura para o espaço e para a criação de “novas ordens”, funda-se nessa constelação básica de referências [Cubismo, Malevich e Mondrian]; entretanto, não é aprisionado por visada que privilegia o movimento e descendência (...). Assim, a constelação de referências básicas não esgota a multiplicidade de contribuições, proveniente de artistas, tendências ou grupos.”⁷

Oitica com suas invenções eclode em proposições que rompem com a Arte de observação, burguesa e elitista, subvertendo o observador em participante, no caminho morro acima da arquitetural Mangueira na cidade do Rio de Janeiro, descendo o morro, rumo ao Museu, ao deserto de Malevich e rolando suas britas, seus núcleos, explodindo bólides, adentrando labirintos e mostrando qual é o parangolé⁸. Oitica se inventa a todo instante seguindo *uma trama da terra que treme*⁹ e reverbera uma força irresistível, que contraria Deuses; afirma num esforço claro, forte, intenso e às vezes suave, a mistura do sentimento/sensibilidade com razão, dando sentido único, próprio e revolucionário a suas proposições e à vanguarda brasileira.

“Tudo está relacionado com o passado e não está, é claro, inclusive o presente e o futuro; mas, e se lhe disser que não sinto essa relação entre passado-presente-futuro? Então tudo se borra e desaparece porque quando se vive o crelazer, isso não existe; a grande descoberta do mundo atual seria o viver em absoluto, sem a relação velha de tempo cronológico, que é repressiva e cruel.”¹⁰

⁶ BRAGA, Paula. *A trama da Terra que treme: multiplicidade em Hélio Oitica*. Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2007, 31.

⁷ FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oitica*. São Paulo: Edusp, 2000, 34.

⁸ Na gíria do Rio de Janeiro, parangolé é conversa fiada, falar besteiras sem nexos, falar sem sentido. Ou o que é que está acontecendo? Perguntar para saber qual é a melhor opção de evento, situação. Qual é o parangolé?

⁹ BRAGA, Paula. *Ibid.*

¹⁰ OITICA, Hélio. Entrevista em AYALA, Waldir (org.). Itaú Cultural programa hélio oitica, 0159/68.

1º Momento: Origem

“...as formas originais vêm do incomensurável infinito e geram todas as outras. São estáticas, pois as estáticas possuem mais força. São simétricas e transcendem a tudo que se pode imaginar.”¹¹

Mergulhar no mundo e pensamento-criador de Oiticica é tão inquietante como fascinante. É inquietante porque ele atravessa uma linha singular criativa para pontuar, mensurar e quantificar esse pensar-criar-fazer. Fascinante porque ele, como pensador, apresentou questionamentos, indagações, proposições e afirmações eloquentes. De acordo com Figueiredo¹² “(...) HO [Hélio Oiticica] é um dos casos raros na arte brasileira onde o artista elabora teorias, conceitua e pensa a própria obra (...).” Oiticica teoriza, conceitua e nomeia sua própria arte; única, vanguardista e com identidade, criando sentidos, palavras e novas proposições artísticas. Suas criações e invenções são interligadas, criando um universo de possibilidades em um percurso aspiral-labirinto.

A intenção é fazer uma incursão na extensão desses processos iniciais, situando-o no contexto artístico da época, suas origens no movimento neoconcreto, suas referências Suprematista, Neoplástica e Concretista para, em uma explanação dessas invenções, mostrar o rompimento com a representatividade pictórica; o vislumbrar desses processos iniciais para compreender a transição da cor do espaço pictórico para a cor tridimensional no espaço ambiente; o romper com o objeto, a compreensão do vivenciar a cor para a posteriori, entrar na cor, compreendê-la e transformar essa fenomenologia, que se desdobra em estrutura, cor, espaço e tempo, em sensações *desestetizadas e suprassensoriais*, trazendo conceitos inovadores para a arte contemporânea.

Suas experiências em superar o quadro, incursionar e apropriar objetos e os recriar, criar espaços além galeria são de uma profusão de sentidos que dificulta uma simples classificação em termos técnicos ou movimentos artísticos.

Essa atitude comportamental anarquista e inconformista o coloca em um patamar de criador-teórico e pensador de maior relevância na Arte Contemporânea brasileira e mundial.

De acordo com Luiz Camillo Osório,

¹¹ OITICICA, Hélio. *Op. Cit.* 1986, 15.

¹² *Ibid.* 5.

“Um dado que sobressai vindo de perto o desenvolvimento da sua obra [de Hélio Oiticica] é como ela combina a mais extrema racionalidade com uma inacreditável capacidade de nos surpreender. De dentro dos Metaesquemas vemos germinar os bilaterais e até os penetráveis; entretanto, em cada etapa de sua obra irrompe uma qualidade que reinventa seus antecedentes e seus desdobramentos. Em momento algum de seu diálogo com a tradição moderna vem à tona qualquer sinal, por menor que seja, de angústia diante das influências. O passado é apropriado e se transforma em algo novo e singular.”

13

Inserção da Arte Concreta no Brasil

No Brasil dos anos de 1950 com o fim do Estado Novo e com a retomada da democracia no país, houve uma aceleração na industrialização e um rápido crescimento econômico. Com a criação de Brasília no Planalto Central, num ousado Plano de Metas, o país foi conduzido a uma vontade de afirmação nacional. Em 1947 é criado o Museu de Arte de São Paulo, em 1948 os Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo e, em 1951 a Bienal Internacional de São Paulo, consolidando a vanguarda abstracionista no país. A criação de um museu moderno trouxe uma série de mudanças aos padrões tradicionais vigentes, abrindo um leque de questionamentos para além dos objetivos que as instituições propunham e, principalmente, da arte que abrigavam.

O cenário artístico brasileiro era composto com nomes expressivos como Cândido Portinari, Di Cavalcanti, Lasar Segall e José Pancetti, deixando para segundo plano artistas como Alfredo Volpi e Antônio Dacosta, modernistas que flertaram com o concretismo. Tendo Portinari como referência, a pintura moderna brasileira não acompanhava uma linguagem que produzisse autonomia artística brasileira num contexto mundial e de referência na História da Arte. Mas no solo desses modernistas brotavam sementes de uma geração de artistas que buscavam na geometria abstrata formas de expressão, principalmente no Rio de Janeiro e São Paulo.

Entre polos de criação e de movimentos expoentes, a arte concreta brasileira tem sua afirmação nos anos de 1950 sob forte influência de duas exposições: no Rio de Janeiro, com a exposição de Alexandre Calder (1948) e em São Paulo, no Masp, com a de Max Bill (1950), construtivista suíço. A obra de Calder com formas orgânicas que se relacionavam sinuosamente com o ambiente e a de Max Bill, com base matemática

¹³ OSÓRIO, Luiz Camillo. As cores e os lugares em Hélio oiticica: uma leitura depois de Houston, ARS (São Paulo) vol.5 no.10 São Paulo 2007, consultado em 08 de maio de 2017.
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202007000200003

sistemática, sem subjetividade, presenciam, trazem nesse momento, tendências do abstracionismo que influenciaram e caracterizaram os movimentos Concretista paulista e o Neoconcreto carioca.

A criação da Escola Superior da Forma de Ulm, fundada por Max Bill, em 1951, Alemanha, foi outro fator que interferiu e influenciou a inserção da Arte Concreta no Brasil. Tomás Maldonado, além de principal divulgador do movimento concretista na América Latina, teve forte influência no movimento concretista na Argentina, onde posteriormente é convidado a lecionar e assume como reitor da instituição da Escola de Ulm. Mário Pedrosa (1900-1981) relaciona nesse período arte e Gestalt, atento do movimento concretista, fornecia e fomentava material de leitura e questionamento, envolvendo novos artistas como Ivan Serpa e Almir Mavigner; enquanto Mavigner entra para a Escola de Ulm, Serpa leciona pintura e desenho no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1954, já esboçando e insinuando nesse período a criação do grupo Frente.

Após a I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, houve um impulso decisivo ao movimento nascente, proporcionando aos artistas e críticos brasileiros o contato com obras abstratas e concretas de artistas internacionais. A *Unidade tripartida*, de Max Bill, recebe o Grande prêmio de Escultura daquela bienal, marcando a primeira grande premiação da arte concreta numa exposição desse porte, influenciando decisivamente o curso da arte brasileira.

Imagem 2.

Essa nova expressão estética concretista se afirmava enquanto movimento e disputava um lugar de relevância no Brasil, pois havia um cenário ávido por uma identidade que rompesse com a pintura modernista brasileira e seu caráter figurativo e nacionalista. Na capital paulista essa influência pautou-se numa geometria matemática de uma concepção teórica da forma, limitando a expressão em determinados esquemas perceptivos. Esse movimento visual e sistemático concretista da forma, expresso pelo grupo paulista, gerou reações do movimento carioca, que trouxe novos questionamentos e propôs posicionamentos frente a essa influência da teoria concretista.

Influência da Escola de Ulm no Concretismo brasileiro

No seguimento dos preceitos da Bauhaus, a Escola Superior da Forma de Ulm desenvolvia uma arte concreta objetivando a formação de profissionais comprometidos com desenvolvimento social. Enquanto na Bauhaus o intuito era a busca de uma obra coletiva, numa forma/função perfeita diluindo a característica e personalidade do artista, na de Ulm essa individualização era pontuada, contribuindo para *ene* possibilidades da forma; se a função encontra sua forma perfeita, não é necessário mais desenvolvimentos, pesquisas. Entretanto, usando a intervenção pessoal, o artista dialoga com a beleza, expandindo possibilidades da forma.

Imagem 3, 4 e 5.

A arte concreta, para Max Bill, relaciona a arte inserida na vida, na sociedade, através da indústria, tornando-a algo concreta, como que verificável, cuja objetividade constitui o processo para a obtenção de um resultado, uma imagem. O pensamento individual era o ponto criador e a matemática incorporada ao processo original criativo como complemento, objetivando ritmos e relações inovadoras. A cor para os concretos suíços era usada para criar campos rítmicos.

Para Max Bill,

“[...] a matemática traz novas e inauditas proposições. Seus limites perderam sua primitiva clareza e já são irreconhecíveis. Mas o pensamento humano (e o matemático em particular) necessitam, diante do ilimitado, um apoio visual. É então que a arte intervém. Desde este momento a linha clara se torna indefinida, enquanto o pensamento abstrato, invisível, surge como concreto, visível [...] O pensamento matemático na arte [atual] não é a matemática em sentido estrito; pode-se dizer que o que se entende por matemática exata é aqui de pouca utilidade. É muito mais, é uma estrutura de ritmos e relações, de leis que têm fontes individuais, da mesma maneira que a matemática tem seus pontos essenciais no pensamento individual de seus inovadores.”¹⁴

Essa transformação se configura por ritmos e relações entre o pensamento individual inovador com as leis matemáticas. A busca pela construção de uma idéia e sua elaboração confluem, para a arte concreta, na forma real como objeto. A matemática, nesse pensamento, se torna uma participação constante se afirmando como ponto

¹⁴ BILL, Max. *O pensamento matemático na arte de nosso tempo*. RJ: Funarte, 1977, 52-53.

essencial na proposta de construções visuais. Para Maldonado¹⁵, “O processo criador da arte concreta inicia-se na *imagem-idéia (Bild-Idee)* e culmina na *imagem-objeto*”, tendo como função básica “a produção de campos de energia, com a ajuda da cor” e “a criação de certos ritmos, que não se poderiam conseguir de outra maneira”.

Extrapolando o conceito original de arte concreta criado por Theo Van Doesburg, constituída de elementos como planos, linhas, cores e superfícies “concretas” em oposição à arte que abstraía imagens da natureza, Max Bill considerava a arte concreta uma produtora de objetos concretos pertencentes à realidade, concebidos no espaço real e psíquico, sendo o presencial espectador/obra fator relacionável. Outra característica que afirma essa relação entre arte/espectador/ambiente é a ausência de plinto das esculturas e a supressão da moldura nas pinturas.

Os concretistas suíços¹⁶, Max Bill, Camille Graeser, Richard P. Lohse, Verena Lowenberger, agindo mais como inventores que manipulam formas e efeitos visuais, no campo perceptivo direcionados pelos conceitos da Gestalt, tornam a relação entre obra/espectador algo externo, não relacionável existencialmente e não de uma forma significativa.

Imagem 6, 7 e 8.

Desenvolvendo uma objetividade restrita que transforma praticamente todos os trabalhos em meras experiências de percepção, para Ferreira Gullar¹⁷, “(...) a arte concreta deriva de um compromisso com a época moderna, com a sociedade industrial, dentro da qual o planejamento, o conhecimento teórico e a divisão do trabalho contam como fatores relevantes.”

Para Gullar, de uma forma mais explícita, sobre a conjunção ciência/arte,

“A matemática passou a desempenhar, na arte concreta, um papel equivalente, a ‘verdadeira realidade’. Era, no fundo, a motivação e a justificação daquelas formas que surgiam sem qualquer referência a realidade natural. E a decadência da arte concreta se manifesta exatamente quando, invertendo-se os termos da questão, passou-se a buscar uma aproximação maior entre os dois campos – o

¹⁵ GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985, 209.

¹⁶ *Ibid*, 208.

¹⁷ *Ibid*, 231.

da arte e da ciência – o que fatalmente resultaria, como resultou, no predomínio dos princípios desta sobre os daquela.”¹⁸

Imagem 9 e 10.

Os concretistas rejeitam o ilusionismo: classificam sua arte de “concreta” e não “abstrata”. Segundo Doesburg¹⁹, “nada é mais real do que uma linha, uma cor, uma superfície... Uma mulher, uma árvore, uma vaca, são concretas no estado natural, mas no estado de pintura são abstratos, ilusórios, vagos, especulativos, ao passo que um plano é um plano, uma linha é uma linha, nem mais nem menos”. Contra essa ilusão/alusão, não somente a pintura concreta e sim toda pintura construtiva desfez, desde começo do século, tanto da perspectiva quanto da cor natural.

Para Antonio Cicero,

“O quadro, que já não se abria mais feito uma janela para outras coisas, não pretendia representar mais nada. Ele simplesmente se apresentava. Ele simplesmente se apresentava. Conservava, contudo, a forma de uma janela e o enquadramento ainda evocava o espaço virtual da representação.”²⁰

Concretismo de Ruptura e de Frente

Grupo Ruptura²¹ (1951-59) e Grupo Frente²² (1954-56) são os responsáveis pela pesquisa da linguagem geométrica concreta no Brasil. O Grupo Ruptura seguia rigidamente os preceitos e diretrizes concretistas, com propostas intencionais de inserção na indústria, enquanto a margem de pesquisa de possibilidades do grupo Frente era mais aberta a experimentações. O Grupo Frente, mesmo tendo a Bauhaus, De Stijl e a Escola

¹⁸ GULLAR, Ferreira. *Arte Concreta: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Funarte, RJ, 1985, 237.

¹⁹ CONCRETISMO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo370/concretismo>>. Acesso em: 10 de Ago. 2017. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

²⁰ CICERO, Antonio. Tropicália, Parangolés. Leituras complementares. Consultado em 16/08/2017. <http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/parangoles>

²¹ Grupo Ruptura: integrado pelos artistas Waldemar Cordeiro (1925-1973), Geraldo de Barros (1923-1998), idealizadores do grupo, e por Anatol Wladyslaw (1913-2004), Lothar Charoux (1912-1987), Féjer (1923-1989), Leopoldo Haar (1910-1954), Luiz Sacilotto (1924-2003).

²² Grupo Frente: liderado por Ivan Serpa (1923-1973) e composto pelos artistas Aluísio Carvão (1920-2001), Abraham Palatinik (1928), Lygia Pape (1927-2004), Franz Weissmann (1911-2005), Lygia Clark (1920 - 1988), Hélio Oiticica (1937-1980), Décio Vieira (1922-1988), Rubem Ludolf (1932-2010), César Oiticica (1939), Amílcar de Castro (1920-2002).

de Ulm como referência, defendia “um meio de conhecimento deduzível de conceitos.”²³ Mesmo com as mesmas referências estéticas, o grupo Frente propunha um campo aberto à indagações e experimentações, afastando assim dos concretistas de São Paulo que, seguindo as Teorias da Gestalt, esmiúçam a problemática da percepção visual através das dinâmicas visuais e construções seriadas, pela influência e concepção de Max Bill. Para os artistas do Rio de Janeiro, a expressão e significado estavam interligados nas qualidades pictóricas da matéria e não simplesmente como fatores visuais.

Imagem 11, 12, 13, 14, 15 e 16. Grupo Ruptura.

Imagem 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23 e 24. Grupo Frente.

Essa vertente técnica concretista, entre a teoria da Gestalt e a semiótica, recolocava a arte concreta brasileira numa dependência entre forma e função. As divergências entre os concretistas do Grupo Ruptura (SP) e os do Grupo Frente (RJ) são evidenciadas na Exposição Nacional de Arte Concreta, em 1956 em São Paulo e em 1957 no Rio de Janeiro. Mas, logo em seguida, há a dissolução do Grupo Frente e a criação em torno do neoconcretismo, numa evidência clara de suas diferenças.

Para Favaretto,

“A arte neoconcreta visa à fundação de um novo espaço expressivo: pela renovação da linguagem construtiva, revitalizando propostas suprematistas, neoplásticas e construtivas; propondo um novo objeto para a pintura; libertando-a da tela e realizando-a no espaço real; rompendo com as categorias estéticas fundadas na obra de arte com objeto autônomo e isolado, e tomando o objeto estético como objeto relacional.”²⁴

Nesse contexto experimental acontece em 1959 a I Exposição Neoconcreta, que reuniu trabalhos de pintura (Lygia Clark), escultura (Amilcar de Castro, Franz Weissmann), gravura (Lígia Pape) e poesia (Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim e Theon Spanudis). Nesse mesmo ano integra a esse movimento Oiticica, Willys de Castro, Hércules Barsotti, Décio Vieira, Osmar Dillon, Roberto Pontual, Carlos Fortes e Cláudio

²³ ARTE Concreta. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3777/arte-concreta>>. Acesso em: 27 de Mai. 2017. Verbete da Enciclopédia.

²⁴ FAVARETTO, Celso. *Op. cit.* 2000, 40.

Mello e Souza. Nessa exposição é lançado o *Manifesto Neoconcreto*, definindo uma tomada de posição em face da arte não-figurativa geométrica, examinando o desenvolvimento da arte construtiva, propondo uma revisão das ideias a respeito do que foi explicado de Mondrian, Malevitch, Pevsner e outros, reafirmando assim a importância fundamental da expressão subjetiva.

Já em suas linhas iniciais, o *Manifesto Neoconcreto* pontua uma “tomada de posição neoconcreta” que se faz “particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista”. Contrário ao dogmatismo geométrico e sua racionalização ortodoxa construtivista, os neoconcretos defendiam a livre experimentação, a expressão com sensibilidade subjetiva. Um resgate das potencialidades criadoras do artista, não considerando-o mais inventor de uma arte sistematizada e industrial, retirando o caráter técnico, da criação, presente no concretismo. Trazendo e incorporando o observador ao papel de participante, os neoconcretos ressaltam a arte como fundamentalmente meio de expressão, salientando a importância da “aura” da obra de arte, orgânica e sensível.

Suprematismo e o zero da forma

No manifesto “Do cubismo ao futurismo ao suprematismo: o novo realismo na pintura” publicado na exposição de 1915, Malevich afirma:

“Eu me transformei no zero da forma e me puxei para fora do lodaçal sem valor da arte acadêmica. Eu destruí o círculo do horizonte e fugi do círculo de objetos, do anel do horizonte que aprisionou o artista e as formas da natureza. O quadrado não é uma forma subconsciente. É a criação da razão intuitiva. O rosto da nova arte. O quadrado é o infante real, vivo. É o primeiro passo da criação pura em arte.”²⁵

Imagem 25 e 26.

²⁵ SUPREMATISMO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3842/suprematismo>>. Acesso em: 27 de Mai. 2017. Verbete da Enciclopédia.

Essa transformação no “zero da forma” mostra o estar em si abstrato a que Malevich se propõe. Como um limpar de influências e assimilações demonstradas em seus trabalhos e em sua trajetória, esvaziando-se de conceitos pré-determinados para um mergulho para além do ultrapassado em que a arte acadêmica se colocava, “resgatando-se” de um lamacento território, propôs uma ruptura na forma em que a natureza, visível, aprisionava e confinava artistas. Rompe a estrutura formal “jogando-se” além do horizonte repressivo, numa fusão artística/intuitiva: a razão como num universo em desencanto, uma linguagem abstrata e nova. O quadrado, elemento singular não pertencente à natureza tem caráter único: vivo, simbolizando o que mais se poderia recriar em uma estética inovadora. O início de um caminho a partir do Zero, como ponto inicial e não de chegada.

Esse desprendimento inovador em usar formas não vistas na natureza e o seu desdenhar com a iconografia tradicional da arte²⁶ rompe com a práxis, propondo uma liberdade revolucionária que influencia percursos e caminhos artísticos. Para Malevich uma “supremacia do sentimento ou da percepção pura na arte criativa”.

A sua estrutura geométrica se erigiu na linha reta, num simbolismo à ascensão do homem sobre o caos do mundo, buscando no quadrado, forma geométrica nunca encontrada na natureza, o elemento suprematista básico, originando todas as outras formas geométricas suprematistas. A intuição regia a criação, numa mistura mística e científica; sua descrição sobre *Quadrado preto sobre fundo branco* traduz esta atitude de espírito, que é o Suprematismo: o volume, a profundidade e a perspectiva são representados pela superfície lisa, como uma forma de formatar o espaço (cada canto ou lado ou ponto representando essas dimensões) e o quarto lado trazendo à tona um pensamento ainda novo como conceito, o tempo. Numa alusão ao próprio universo, esta superfície preta seria tão infinita se não existisse a força do limite da borda branca, como fronteira exterior, e o seu formato. O *Quadrado preto sobre fundo branco* faz uma primeira definição visual e conceptual do conceito de espaço e tempo na arte moderna, superando a representação da arte e simboliza uma realidade “suprema”, ditada pela própria geometria, cuja abstração por si só é independente. O quadrado não era um quadrado vazio, mas o sentimento/sensibilidade da ausência do objeto.

Imagem 27 e 28.

²⁶ STANGOS, Nikos. *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro, Copyright, 1991, 100.

O Suprematismo busca uma arte comprometida com uma estética visualmente plástica. A intenção era romper com a mimese da natureza, sua representação ilusória, de luzes e cores naturais, vivenciadas pelo impressionismo, rompendo também com o cubismo que, de sua forma, também configurava esse padrão de referência à realidade.

Utilizando termos que diferem de classificações para pontuar esse momento criativo, como “não-figuração/sem objeto” pretendendo uma incursão no espiritual, Malevich focou a pesquisa na estrutura imagética, coincidindo com uma forma absoluta, como um âmagô pictórico. A sua não-figuração é uma completa eliminação dessa forma representativa eclodindo num contato direto com a sensação original que esse próprio “sem objeto” ou “não-figuração” suscita.

Malevich realizou um salto para a não figuração, operando em sentido à forma pura, direta, em busca de formas não oriundas da natureza, não sendo mimética, não resultando por expressões subjetivas de espírito. Para Malevich, *A arte chega a um "deserto" onde a única coisa reconhecível que há é a sensibilidade*²⁷. O suprematismo pretende uma expressão pura, sem representação, em direção ao *deserto*. Esse deserto, para Gullar²⁸, “que é o mundo sem objetos - não está vazio. Ele está (...) cheio da ausência de objetos.” Livre do objeto, Malevich mergulhou no deserto, onde nada de autêntico subsiste a não ser a *sensibilidade*, numa busca a percepção verdadeira, num esforço ideológico para captar a experiência do sentimento antes que ela seja representada de forma objetiva. Essa utopia conduz a um dilema: a eterna busca de algo puro, que antevê a representação objetiva. Nessa trajetória, o que importa não é o ideal concretizado e sim o caminhar incessantemente em sua direção.

Despojando a pintura de todas as formas representativas, Malevich reduz seu vocabulário a algumas figuras geométricas: retângulo, círculo, triângulo e cruz. Esse salto, acompanhado pela pouca utilização de cores, foi súbito como que em um desejo do ideal da abstração. Chega ao ápice desse ideal com a pintura *Branco sobre branco*, talvez o mais próximo da arte pura. Nesta tela, onde a forma quadrada *quase* desaparece do fundo também branco com luminosidade diferente, dialeticamente existe um diálogo onde protagonista e coadjuvante se fundem. Nesta comunicação visual o texto a ser dito é o silêncio, cuja presença, na ausência, formula o informulável.

²⁷ MALEVITCH, Kazimir. Suprematismo. Transcrito do Jornal do Brasil, 1959. AGITPROP Revista Brasileira de Design Repertório, consultado em 24 de julho de 2017.

http://www.agitprop.com.br/index.cfm?pag=repertorio_det&id=42&titulo=repertorio

²⁸ GULLAR, Ferreira. *Op. Cit.* 1985, 126.

Tendo a pintura como fato pictórico por si em si - a superfície da obra - resulta em uma forma direta, real, na superfície colorida, pintada. Num reflexo contemporâneo no campo da linguagem, entre forma e conteúdo, a criação suprematista faz uma relação entre signo e significante. Malevich, no uso dessas formas geométricas simples, não pretende fazer *pintura geométrica* e muito menos criar novas formas espaciais objetivas. Para Gullar²⁹, “Não se trata, porém, das formas ideais platônicas mas, antes, de signos intuitivos que, livres de qualquer alusão à natureza, tornam-se uma nova estrutura simbólica da realidade.”

Essas formas, aludindo à ausência do objeto, representação da ausência, transformam-se no objeto dessa ausência. O quadro *Branco sobre branco* é, possivelmente, uma tentativa nessa direção, como um silêncio absoluto, uma ausência de mundo. Malevitch formula uma nova linguagem simbólica da sensibilidade nos apresentando uma dimensão quicá escondida de nossa experiência, fundando, assim, o mito da arte como expressão metafísica. Oiticica associa seu estado de invenção à cor branca e ao “branco sobre branco” de Malevich, pois

“(...) o branco não é só um quadro do Malevitch, o branco com branco é um resultado de invenção, pelo qual todos têm que passar; não digo que todos tenham que pintar um quadro branco com branco, mas todos têm que passar por um estado de espírito, que eu chamo branco com branco, um estado em que sejam negados todo o mundo da arte passada, todas as premissas passadas e você entra no estado de invenção.”³⁰

Para Paula Braga,

“O branco sobre branco aponta um caminho para percorrer a obra de Oiticica, desde a pesquisa sobre a cor da virada da década de 1950 para 1960 (branco-luz) até a relação do artista com tóxicos (branco-coca). A referência a Malevitch é também particularmente importante para evidenciar, no pensamento de Oiticica, a negação da arte do passado, a transmutação da arte.”³¹

Para Braga³², “Essa ênfase no comportamento seria um marco zero na reinvenção da arte proporcional ao radicalismo da pintura Suprematista do *Branco sobre o branco*.”

²⁹ GULLAR, Ferreira. *Ibid.* 127.

³⁰ OITICICA, Hélio. Entrevista concedida a Ivan Cardoso, em 1979, publicada na Folha em 1985 *apud* BRAGA, Paula. *Op. Cit.* 2007, 43.

³¹ *Ibid.*, 43.

³² *Ibid.* 44.

Malevich defende superação do objeto como modelo representativo e rompe radicalmente com a pintura abstrata ao desenvolver uma pintura não-objetiva. Malevich desvincula os “sentimentos” dos sentidos. Segundo Malevich, na tradução de Braga,

“Por Suprematismo eu entendo a supremacia do puro sentimento (feeling) na arte criativa. Para o Suprematista, os fenômenos visuais do mundo objetivo são, neles mesmos, insignificantes; a coisa significativa é o sentimento, como tal, bastante separado do ambiente no qual ele é invocado (...) O sentimento é o fator determinante... e então a arte chega a representação não-objetiva – ao Suprematismo. Ela alcança um ‘deserto’ no qual nada pode ser percebido, exceto o sentimento (...) Suprematismo é a redescoberta da arte pura que, no curso do tempo, tornou-se obscurecida pela acumulação de ‘coisas’ (...) O quadrado Suprematista e as formas dele derivadas podem ser ligadas às marcas primitivas (símbolos) do homem aborígine que representavam, em suas combinações, não ornamento mas um sentimento de ritmo.”³³

Contudo, para Braga, Oiticica pode ter lido esse texto que foi publicado no Jornal do Brasil no ano de 1959, cuja tradução para o português, no lugar de “feeling” (sentimento) usou “sensibilidade”. Na tradução se lê:

“Por Suprematismo entendo a supremacia da pura sensibilidade na arte. Do ponto de vista dos suprematistas, as aparências exteriores da natureza não apresentam nenhum interesse: essencial é a sensibilidade em si mesma, independentemente do meio em que teve origem.”³⁴

No ano de publicação do Manifesto Neoconcreto, em 1959, auge do movimento concretista e neoconcretista, é interessante perceber que o texto de Malevich traduzido enfatize a “sensibilidade”. No texto traduzido para o inglês enfatiza o “sentimento”, como emoção abstrata. Oiticica não pontua nos seus textos o sentimento e sim o *sensorial*. Os “fenômenos do mundo objetivo” são de suma importância para Oiticica: *A Série Branca* que o artista elege para seu núcleo de invenções sintetiza a cor luz, síntese de todas as outras cores, com um vazio-cheio aberto a todo o tipo de desenvolvimento. Branco é o fundo da tela, branca, antes de ser pintada; o zero, vazio, aberto a possibilidades. Oiticica absorve sentimento e sensibilidade e conseqüentemente, em doses meticulosamente pensadas e esmiuçadas, introduz o corpo, rompendo com o simples visual e contemplativo ato observador, para inicialmente vivenciar, tocar, penetrar, sentir e ser a obra.

³³ BRAGA, Paula. *Ibid.* 45.

³⁴ *Ibid.* 46. “O texto nesse livro termina com a seguinte referência: “Transcrito do Jornal do Brasil, 1959, s.d.”

Para Braga,

“Partir do Suprematismo e chegar ao corpo foi uma ‘consequência’ alinhavada por Oiticica. É certo que o artista russo defende a abolição do objeto como modelo para representação e radicaliza a pintura abstrata ao mergulhar na pintura não-objetiva. No entanto, o Suprematismo de Malevitch desvincula o ‘sentimento’ dos sentidos – ‘o [artista] Suprematista não observa e não toca, ele sente’ ou ainda sentimento não-objetivo tem sempre sido, de fato, a única fonte possível de arte.”³⁵

Neoplasticismo e De Stijl

O neoplasticismo é a primeira tentativa de encontrar a síntese de uma nova linguagem plástica, não-figurativa, pós cubismo e futurismo. Na tentativa de organizar coletivamente o estilo artístico de uma nova época, uma entidade capaz de reunir artistas interessados e comprometidos em dar um sentido universal à arte, surge a revista De Stijl. Seu objetivo era contribuir para o desenvolvimento do novo sentido estético, apresentando a obra de arte puramente estética e mostrando, ao público, essa arte com sentido estritamente plástico. Como ponto importante, era preciso o contato do artista e do crítico com o público, para um diálogo cujos os posicionamentos tivessem uma linguagem geral.

O Pós 1ª guerra, que possivelmente antecipou a morte do cubismo e futurismo, dispersou artistas que compunham essas vanguardas e proporcionou o surgimento do grupo De Stijl fazendo que Pieter Cornelis Mondrian, vindo da Holanda, retornasse a Paris. Em Blaricum, Holanda, encontra-se com Bart van der Leek e Theo van Doesburg, que já faziam pesquisas na pintura não-figurativa. Mondrian após dois anos de influência de Picasso em Paris, assimilou um sentido de construção vertical e horizontal, despojado de um sentido figurativo. Van der Leek, partindo de objetos naturais, geometrizava-os. Van Doesburg partia de um expressionismo abstrato buscando uma expressão mais simples, depurada. Desse encontro, com influência da arquitetura racional de arquitetos com Pieter Oud e Jan Wils, surge o movimento neoplástico. Para Doesburg, sob influência de alguns pensamentos de Kandinsky, pontua:

“(...) nós nos aproximamos cada vez mais do tempo da composição consciente e racional; que os pintores terão orgulho em poder explicar construtivamente

³⁵ BRAGA, Paula, *Ibid.* 45.

suas obras (em oposição aos impressionistas puros, que se orgulhavam de não poder explicar): que já agora temos diante de nós o tempo da criação consciente (...).”³⁶

Imagem 29 e 30.

O movimento De Stijl, cujo foco central era do despojamento sensível e do equilíbrio assimétrico, conjugava expressões artísticas numa linguagem universal única e permanecem constantes da arte atual pontuando uma nova visão estética, objetiva e construtiva. Mondrian manteve-se fiel aos princípios fundamentais, convicto de que em pintura e escultura deveria evitar-se o ecletismo. Com influências de Vincent van Gogh na paleta de cores violentas, abandona os tons baixos; reconhece em Henri Matisse, de Kees van Dongen, Wassily Kandinsky e dos futuristas sua importância mas percebe-se que “só os cubistas tinham descoberto o verdadeiro caminho”.³⁷ Sob influência cubista, compreende o fim da arte figurativa e que o processo da pintura estava convencionado à plástica pura, não condicionada aos sentimentos.

O neoplasticismo, invenção de Mondrian, surge como um novo estilo estético cuja principal característica ou preocupação é a representação da universalidade. Pretendia abandonar a particularidade individual na representação da natureza, por suas formas figurativas, realistas. A composição era feita principalmente pelo uso da linha horizontal e vertical, do plano quadrado ou retangular e uso de cores primárias, branco, cinzento e preto. Mondrian, em cada período ou fase, compreende-se por resultados da destruição de elementos presentes no seu antecedente. Mondrian destrói, numa fase inicial, detalhes característicos de seu início naturalista pelo livre uso de cores. A influência cubista causa a desmaterialização/desconstrução da forma. Numa fase final é explorado a pintura sem referências naturais ou figurativas, procurando uma representação universal. Esse processo desconstrutivo aproxima-o de um abstracionismo próprio com um novo estilo, promovendo uma evolução reducionista num processo de simplificação, levando a obra de arte a elementos básicos de composição, como linha, plano e cor/não cor. Mondrian aproxima-se de uma interação espiritual arte/universo, extraindo a essência desconstruída de uma realidade.

³⁶ DOESBURG, Theo van *apud* GULLAR, Ferreira. *Op. Cit.* 1985, 144.

³⁷ MONDRIAN, Piet *apud* GULLAR, Ferreira. *Ibid.* 154.

Imagem 31 e 32.

Rumo à objetividade de criação, Mondrian despoja a linguagem pictórica dos elementos subjetivos. Entende que a arte poderia ser expressa através de um equilíbrio entre forma e cor, sendo os processos puros o melhor caminho, numa linguagem sintética e objetiva. Chega ao problema da expressão plástica como tensão e oposição dos contrários: linha e cor, vertical e horizontal, figura e fundo. Para Gullar³⁸, Mondrian exprime “uma verdade plástica, irrefutável, porque se dá diretamente à experiência. Pintar, para Mondrian, é pensar, desde que entendamos pensamento não apenas como formulação verbal. Mondrian pensa pela forma, através da forma.”

Segundo Gullar, para Mondrian em sua fase construtiva, os elementos se estruturam dialeticamente: busca elementos irreduzíveis para uma construção e, ao construir, contradiz essa irreduzibilidade; a tela em branco ainda não é pintura e a primeira linha sobre essa tela já é *demais*. Como que dissolvendo a individualidade das formas em fragmentos, Mondrian desintegra sistematicamente as formas, na tentativa de reencontrar, na tela pintada, a integridade da tela em branco. Como num processo infinito, constrói complexas estruturas para depois reconstruí-las, retornando a simplicidade de partida e as construindo novamente.

Com esse dilema intransponível, representando a *verdadeira realidade*, Mondrian rejeita a aparência do mundo natural em detrimento de uma *realidade ideal*, onde não se permite uma individualidade das formas. Porém, contraditoriamente, essa realidade é construída por formas ideais que ele mesmo desconstrói, anunciando uma arte futura onde o problema da representação será extinto.

Para Mondrian, *pintor da pintura*, a construção de seu trabalho se firma na forma de justapor algo contra - e com - outro algo: como uma arquitetura no espaço, com uma distinção fundamental. A forma arquitetural visual absorve a relação construtiva dentro de si, própria pela sua função; o resultado procurado está embutido na sua própria construção, entre suas forças internas, oculta na aparência final. Mondrian compreende que se os meios fossem purificados, a pintura revelaria não só como havia sido construída mas também as relações plásticas, tensões, pesos e suas pressões intrínsecas. Para ele, a preocupação não era nas características *gestálticas* das suas formas tampouco nas qualidades expressivas das composições abstratas. Mondrian aspirava o infinito e suas

³⁸ MONDRIAN, Piet *apud* GULLAR, Ferreira, 155.

peças são concebidas em termos de linhas: enquanto a forma é limitada, a linha propõe um viajar ao infinito, bem como linhas paralelas, infinitamente extensível. Aspiração dialética, pois ao mesmo tempo que algumas linhas de Mondrian rompem com o limite do quadro rumo ao infinito, algumas param milímetros, centímetros meticulosamente pensados antes desse limite.

Imagem 33.

Apesar de todos os integrantes do movimento De Stijl terem uma afinidade de pontos de vista, não era um bloco teórico conciso, mesmo que todos estivessem de acordo que seria preciso despojar a arte de qualquer individualismo para ir de encontro a uma linguagem universal capaz de integrar eixos de expressão, com pintura, escultura e arquitetura. O caráter excessivamente prático e racionalista, dessa linha de pensamento, trouxe uma visão distorcida do neoplasticismo. Depois da Segunda Guerra Mundial essa visão pragmática influenciou na leitura da produção neoplástica, apresentando uma série de equívocos como “o renascimento da arte dita geométrica”, segundo Gullar³⁹. Para ele, voltou a se falar de “número cromático”, “precisão matemática” e procurou, nessas obras neoplásticas, uma atividade puramente racionalista, controlada, dentro da qual a intuição não desempenhava nenhuma importância. Atributos pragmáticos, como propósito de utilidade e função, que não correspondiam às ideias de Mondrian, para quem o “puramente utilitário e racional” deveria ser superado pelo sentido construtivo “puro e concreto de sua beleza”. Ressaltando o papel da intuição na arte neoplástica, Mondrian exaltou como propósito uma vontade de exprimir uma “vitalidade pura”, dissolvendo as formas em ritmos livres. Para Mondrian, não bastava suprimir a figura para se obter uma expressão não-figurativa, existia a necessidade de destruir plano e linha, afastando-se assim da arte meramente decorativa e geométrica.

Para Mondrian,

“A estética neoplástica clarifica todas as razões pelas quais a nova plástica não é nem decorativa nem geométrica. Digamos simplesmente que a obra neoplástica não pode ser decorativa ou geométrica quando é levada ao seu ápice, quando ‘tudo’ está expresso pela linha e a cor, e quando as relações da composição se acham equilibradas. Então os planos retangulares (que estão formados pela pluralidade de linhas retas em oposição retangular e que são

³⁹ MONDRIAN, Piet *apud* GULLAR, Ferreira, 178.

necessárias para determinar a cor) resultam dissolvidos devido o seu caráter uniforme, e só o ritmo emerge, deixando os planos como ‘nada’ (...).”⁴⁰

A atitude proposta por Doesburg, segundo Gullar⁴¹, de ver as linhas e as cores como “objetos” contradiz a sua afirmação de que o quadro, a pintura, não tem mais razão de ser, uma vez que traz como válido o problema de compor sobre um fundo e assim, conseqüentemente, reabilita-o. A consequência estética do conceito de forma-objeto, que levou a pintura a uma espécie de “pesquisa de laboratório” analisando a forma, cor e espaço como reações físicas, tornou a pintura uma especialização da visão, reduzindo o ato de pintar “à provocação de reações óticas imediatas”. Com esse caminho, afastando-se do neoplasticismo e de Mondrian, perde-se a busca de uma expressão transcendente em que os elementos materiais se dissipam num *ritmo livre*, na pulsação da *vitalidade pura*. Mondrian e Malevich mostram suas afinidades nesse ponto, pois ambos ambicionavam a arte como fundação de um mundo sem objetos. Para Mondrian, o neoplasticismo era o limite da expressão pois, os meios plásticos como a linha reta e a cor primária, não eram mais possíveis de aperfeiçoar. Para Mondrian, os elementos constantes das formas naturais são universais; nas formas que constituem a natureza, destaca-se a oposição das forças horizontais e verticais e o ângulo reto com expressão pura dessa oposição. Mas ainda em termos abstratos, *uma representação da natureza*.

A problemática da vertical/horizontal não era uma escolha arbitrária de composição: era um fundamento, em alusão ao real, em diálogo com o mundo, como um retorno/diálogo com a estrutura geométrica da linha reta de Malevich, em ascensão ao caos do mundo. Mondrian falava do limite da linguagem representativa: a tela, como espaço metafórico do qual a realidade ainda se manifestava em essência, chegava ao fim. E conseqüentemente, o fim do quadro.

Eterno retorno

“Pois mesmo quando a vanguarda recua ao passado, ela também retorna do futuro, reposicionada pela arte inovadora no presente.”⁴²

⁴⁰ MONDRIAN, Piet *apud* GULLAR, Ferreira. 179.

⁴¹ *Ibid*, 179.

⁴² FOSTER, Hal. *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX: Hal Foster*. Tradução Célia Euvaldo, São Paulo: Cosac Naify, 2014, 7.

Hal Foster, sobre questionamentos de Michel Foucault, em “O que é um autor?”, texto de 1969, pergunta por quê em determinados momentos se dá, a textos originários marxistas e psicanalíticos, um retorno em forma de leitura rigorosa. Fica subentendido que se a leitura desses textos for radical, (no sentido de *radix*: voltando à raiz), nada acrescenta. Na verdade atrapalha o teor principal, sua carga política. O que importa, para Foster, é a estrutura do discurso e como essa estrutura transforma as concepções do significado. Para ele, não se trata somente de

“(...) restaurar a integridade radical do discurso, mas contestar seus status no presente, as ideias recebidas que deformam sua estrutura e restringem sua eficácia (...) que consiste em se *reconectar* com uma prática perdida para se *desconectar* de um modo presente de trabalhar percebido como antiquado, equivocado ou, por outro lado, opressivo. O primeiro movimento (*re*) é temporal, feito para que, num segundo movimento, espacial (*des*), se abra um novo lugar para o trabalho.”⁴³

Para Foster, alguns resgates são rápidos e intensos, reduzindo a prática passada a um estilo ou tema assimiláveis, como o “objeto encontrado” nos anos 1950 e do ready-made nos anos de 1960. Uns lentos e parciais, como o construtivismo russo nos anos de 1960. Outros de forma independente, com as diversas reinvenções da pintura monocromática nos anos 1950 e 1960. Também por modelos antigos combinados com outros supostamente contraditórios, citando Marcel Duchamp e Constantin Brancusi, Aleksandr Ródtchenko e Kurt Schwitters; Dan Flavin e Carl Andre como reportando desses modelos, combinações e aparentes contradições.

Com pensamentos sobre o porquê desse retorno e as relações que estão entre o momento de aparecimento e reaparecimento, Foster reporta à temporalidade e à narratividade da vanguarda. “Trata-se de reposicionar a arte em relação não só ao espaço-tempo mundano, mas também à prática social.”⁴⁴ Citando a intencionalidade desses resgates, pontua a complexa relação entre vanguarda pré e pós-guerra, deliberando a questão teórica da causalidade, temporalidade e narratividade da vanguarda.

“Na arte do pós-guerra, propor a questão da repetição é propor a questão da *neovanguarda*, um agrupamento indefinido de artistas norte-americanos e europeus ocidentais dos anos 1950 e 1960 que retomaram procedimentos da vanguarda dos anos 1910 e 1920, tais como a colagem e a *assemblage*, o *ready-made* e a grelha cubista, a pintura monocromática e a escultura construída.”⁴⁵

⁴³ FOSTER, Hal. *Op. Cit.*, 2004, 23.

⁴⁴ *Ibid*, 25.

⁴⁵ FOSTER, Hal. *Op. Cit.*, 2004, 21.

Tendo como objetivo “(...) sugerir um intercâmbio temporal entre as vanguardas históricas e a neovanguarda, uma relação complexa de antecipação e reconstrução”⁴⁶, Foster busca, na narrativa de Peter Bürger, *Teoria da vanguarda* de 1976, possíveis questionamentos em suas próprias ambiguidades, considerando essa teoria influente demais para ser descartada.

Para Foster⁴⁷, Bürger parte da premissa de que se o historicizar novos conceitos com a finalidade de questionar verdades arraigadas for com um pensamento marxista, a nossa compreensão, de uma arte, não pode ser mais avançada do que a própria arte e leva, Bürger, ao seu argumento principal: a crítica da arte burguesa sendo feita, analisada e determinada pelo desdobrar dessa própria arte, em específico em três estágios pontuais de sua história. O primeiro no final do século XVIII, quando a arte, em sua autonomia, era anunciada como ideal, na estética iluminista. O segundo, finais do século XIX, quando essa autonomia se transmuta como tema da arte, em uma forma abstrata, num distanciamento do mundo e de sua mimese. E o terceiro, início do século XX, quando esse afastar estético é atacado pela vanguarda histórica, numa exigência produtivista da arte, como um resgate de um valor de uso, ou pela implícita exigência dadaísta de que reconheça sua inutilidade, como que esse distanciamento da ordem cultural possa ser uma afirmação própria dessa ordem. Embora para Bürger esse desdobramento fosse desigual e contraditório, descreve-o como *evolução*. Mas esse evolucionismo tem efeitos residuais problemáticos, segundo Foster.

Indagando como a compreensão e entendimento sobre o objeto tem que ser tão desenvolvida quanto o próprio, Foster questiona como pensamos essa conexão, a causalidade, a temporalidade e a narrativa. Afirma que não podem ser pensadas em termos de historicismo, definido mais simplesmente como a combinação do “antes e depois com causa e efeito, como a presunção de que o acontecimento anterior produz o posterior”.⁴⁸

Levando ao extremo a retórica de ruptura da vanguarda, Bürger com seu evolucionismo residual apresenta a história como *pontual e final*. Assim, a obra só acontece uma só vez, significativamente ligada a essa aparição. Portanto, essa conceção histórica como pontual e final subjaz a narrativa da vanguarda histórica como origem e a neovanguarda com uma repetição falseada. Para Bürger, a repetição da vanguarda

⁴⁶ *Ibid*, 32.

⁴⁷ *Ibid*, 28.

⁴⁸ *Ibid*, 29.

histórica pela neovanguarda só pode converter o antiestético em artístico, o transgressor em institucional.

Entre os êxitos creditados à vanguarda história e dos *fracassos* atribuídos à neovanguarda, Bürger acredita que a vanguarda histórica também *fracassou*. Esse fracassar *de novo*, que a neovanguarda faz, é, para ele, patético e cômico na melhor hipótese; na pior, cínico e oportunista. Esse fracasso das vanguardas nos lança a uma multiplicidade de fatores irrelevantes para “permitir qualquer possível atribuição de sentido”⁴⁹. Conclui que “nenhum movimento artístico pode, hoje, de modo legítimo, alimentar mais a pretensão de, como arte, achar-se historicamente mais avançado que outros movimentos”. Para Foster, esse historicismo persistente é que julga a arte contemporânea atrasada, redundante e repetitiva.

A institucionalização da vanguarda, segundo Foster, não condena toda arte posterior a tanta afetação ou entretenimento; pelo contrário, potencializa numa *segunda* neovanguarda desse processo de acomodação. Essa institucionalização incentiva na segunda neovanguarda uma análise sobre as limitações da vanguarda histórica e, conseqüentemente, da primeira neovanguarda. A crítica também pode voltar-se contra essa segunda neovanguarda. Foster pondera: “Se a vanguarda histórica e a primeira neovanguarda tendiam frequentemente ao anarquismo, a segunda neovanguarda sucumbe a impulsos apocalípticos”⁵⁰.

Usando um eixo “diacrônico ou vertical”, Foster entende que o modernismo formal se anunciaria contrário a “um modernismo vanguardista” (sincrônico ou horizontal), operando suas próprias diretrizes, “uma quebra com o passado”⁵¹. Assim, Foster pontua o quanto o modernismo deve à neovanguarda, já que despendeu a esses dois eixos uma simetria aguçada e em “coordenação crítica”, formatando assim um debate entre os meios. Em relação à vanguarda histórica, Bürger apresenta-a como de *origem absoluta* enquanto para Foster, como crítico pós-estruturalista, vê como suspeita essa afirmação de auto presença. Imbricando *convenção* com *instituição da arte*, vem a afirmação sobre o objeto artístico, singular que, suportando sua autonomia, poderia estar em qualquer lugar, mesmo onde nunca poderia estar.⁵²

⁴⁹ FOSTER, Hal. *Op. Cit.*, 2004, 32/33.

⁵⁰ *Ibid*, 44.

⁵¹ *Ibid*, 8/9.

⁵² BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica - Autenticidade, de Walter Benjamin publicado em 1955 publicado em A idéia do cinema (Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1996) e na coleção Os pensadores, da Abril Cultural. O ensaio traduzido em português por José Lino Grünnewald

Para Foster, tanto os monocromos de Ródtchenko como os ready-made de Duchamp “articula [m] as condições enunciadoras da obra de arte de fora, com um objeto extrínseco. Mas o efeito ainda é revelar os limites convencionais da arte num tempo e lugar específicos”⁵³. O objeto artístico, fragmentado e ao mesmo tempo precário, estaria relacionado com a subjetividade contemporânea cuja análise pode ser compreendida por repetidas “antecipações”, bem como por “reconstruções de eventos traumáticos”⁵⁴. Assim formata a maneira como a vanguarda histórica e a neovanguarda se estruturam numa “complexa alternância de futuros antecipados e passados reconstituídos”⁵⁵ em efeito *a posteriori*, descartando assim qualquer fórmula simples de *antes e depois, causa e efeito, origem e repetição*⁵⁶.

“Em Freud, um acontecimento só é registrado como traumático mediante um acontecimento posterior que o recodifica retroativamente, no efeito *a posteriori* (...) [A] importância dos acontecimentos da vanguarda é produzida de maneira análoga, mediante uma complexa alternância de antecipação e reconstrução.”⁵⁷

A temporalidade da vanguarda pontua tempo paradoxais: passado e futuro se alternam. Tanto a crítica pós-estruturalista quanto a arte pós-modernista desenvolveram questões vinculadas a essa mesma temporalidade, cuja difícil compreensão se pronunciaria sempre *a posteriori*: “questões de repetição, diferença e adiamento; de causalidade, temporalidade e narratividade”⁵⁸. Formando assim um *Ouroboros* de “eterno retorno” sempre vinculado e condicionado à objectualidade e à própria fenomenologia do objeto artístico.

e publicado em A idéia do cinema (Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1996) e na coleção Os pensadores, da Abril Cultural, é a segunda versão alemã, que Benjamin começou a escrever em 1936 e só foi publicada em 1955. Consultado em 25 de junho de 2017.

<http://www.mariosantiago.net/textos%20em%20pdf/a%20obra%20de%20arte%20na%20era%20da%20sua%20reprodutibilidade%20t%C3%A9cnica.pdf>

⁵³ FOSTER, Hal. *Op. Cit.*, 2014, 37.

⁵⁴ *Ibid*, 46.

⁵⁵ *Ibid*, 46.

⁵⁶ CLARK, T J. *Image of the People*. Londres: Thames & Hudson, 1973 *apud* FOSTER, Hal, 46/47.

⁵⁷ *Ibid*, 10.

⁵⁸ *Ibid*, 48.

Revisão na América do Sul

De ordem racional, a grelha tornou-se forte referência dos movimentos de vanguarda do início do século XX, num caminho oposto à representação figurativa. Do ponto de vista das artes visuais, a grelha é construída pelo encontro de linhas horizontais e verticais, virtualmente ou efetivamente, composta geralmente no plano bidimensional, favorecida pela planaridade da pintura. As vanguardas abstrato-geométricas foram fundamentais na referência ao projeto construtivo na América Latina, especialmente por artistas cujas experiências do “zero” da arte introduzido pelo suprematista russo Malevitch que, usando-as como auto referência, ultrapassam os elementos como beleza, harmonia, ritmo, pontos característicos da figuração acadêmica. O ponto “zero” supera estes elementos por harmonias e ritmos próprios inerentes às características intrínsecas dos elementos e de cada meio. É percebido também na experiência de neoplasticismo de Mondrian, em suas formas geométricas racionais que a uma oposição às formas naturais. Para a historiadora e crítica norte-americana Rosalind Krauss, a grelha é uma espécie de estatuto estético da modernidade, pois:

“As relações no campo estético são mostradas pela grelha para estarem num mundo à parte e, com respeito aos objetos naturais, ser ao mesmo tempo prévia e final. A grelha declara o espaço da arte a ser de uma vez autônomo e autotélico. Na dimensão temporal, a grelha é um emblema de modernidade por ser apenas isso: A forma que é ubíqua na arte de nosso século, enquanto aparece em lugar nenhum de todo na arte do século passado. Naquela grande cadeia reativa na qual o modernismo nasceu fora dos esforços do século XIX, um movimento final resultou na quebra da corrente. Por “Descobrirem” a grelha, o cubismo, de Stijl, Mondrian, Malevich, se posicionaram num lugar que estava fora de alcance de tudo que veio antes. O que é dizer, eles se posicionaram no presente, e tudo além foi declarado a ser o passado.”⁵⁹

As formas geométricas, que eram usadas como componentes decorativos, passam a ser referência estética às abstrações geométricas.

Mas, segundo Marta Lúcia Pereira Martins Lindote,

“Mondrian, Malevich ou De Stijl, realmente não “descobriram” a grade [grelha] conforme escreve Rosalind Krauss. O que estaria por trás das radicais postulações destes artistas, seria então um deslocamento. Pois a estas formas ancestralmente conhecidas como padrões decorativos, estes artistas, ao deslocá-

⁵⁹ KRAUSS, Rosalind E. *Apud* LINDOTE, Marta Lúcia Pereira Martins. *Entre a grade (grelha) e a espiral: sobre algumas narrativas ficcionais de Tunga*. Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura, da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, 2005, 148.

las enfaticamente para um lugar importante em suas obras, lhes atribuem uma total mudança valorativa. E este é mais um indício que afirma o caráter expansivo das vanguardas em relação ao design e a arquitetura.”⁶⁰

E Lindote afirma ainda que,

“Em relação à grelha na América Latina, diríamos que não somente uma forte tradição vanguardista relaciona-se ao construtivismo enquanto uma face da vanguarda europeia, mas também em momentos de reassimilação de formas “autóctones”. Ou seja, de uma leitura feita pelas vanguardas, da tradição pictórica indígena. Nossa vanguarda de linhagem concreta irá assim, privilegiar as similaridades formais entre o novo europeu e a tradição indígena reprimida durante o processo de colonização. De modo que uma espécie de apaziguamento das forças selvagens reprimidas, retorna em diálogo com aspectos metafísicos e platônicos da arte, característicos das primeiras manifestações abstrato-geométricas em nosso meio.”⁶¹

Na América do Sul Joaquín Torres-García foi o artista pioneiro da tendência construtiva. Nos anos de 1944 publica livro, coletânea de seus textos, afirmando que a forma artística não deve ser uma cópia da realidade e lança os *Princípios do Construtivismo Universal*⁶², que operam de uma forma intrínseca à imagem. Abandona a cópia da natureza e propõe uma imagem à sua maneira, pela busca de formas harmonizadas ritmicamente, ao conjunto do quadro e não por aquilo que as formas querem expressar, valorizando a qualidade plástica por sua importância estética na construção. As sementes construtivas germinam em solo sul-americano nos anos da produção final de Torres-García em Montevideu.

Nesse mesmo período de disseminação do universalismo construtivo no Uruguai, um interesse forte e crescente na arte abstrato-construtiva acontece em Buenos Aires. Nos anos de 1944, ano das mortes de Kandinsky e Mondrian, é lançada a revista *Arturo*, seu primeiro e único número. Influenciados por *De Stijl*, *Bauhaus*, teorias de Theo van

⁶⁰ KRAUSS, Rosalind E. Apud LINDOTE, Marta Lúcia Pereira Martins, *Op. Cit.*, 2005, 148.

⁶¹ *Ibid*, 223.

⁶² “Que é a construção? - No momento em que o homem abandona a cópia direta da natureza e faz à sua maneira uma imagem, sem querer se lembrar da deformação visual que a perspectiva impõe, isto é, desde que se desenha mais a idéia de uma coisa e não a coisa no espaço mensurável, começa uma certa construção. Se além disso, dá-se uma ordenação a essas imagens, buscando harmonizá-las ritmicamente de maneira que elas pertençam mais ao conjunto do quadro que àquilo que elas querem expressar, já se atinge um elevado grau de construção. Mas isto não é ainda a construção tal como a consideramos. Antes de chegar a isso devemos ainda considerar a forma. Como representação das coisas esta forma não tem um valor em si mesma e não podemos denominá-la plástica. Mas assim que esta forma contém um valor em si - isto é pela expressão abstrata de seus contornos e de suas qualidades - ela adquire uma importância plástica, e pode-se dizer de uma obra assim concebida que ela participa de uma certa construção.” TORRES-GARCIA, Joaquín apud LINDOTE, Marta Lúcia Pereira Martins. *Ibid*.227.

Doesburg e Max Bill, divulgam uma “arte concreta”, esta que se formula por uma linguagem “universal” presente na linha e plano com carácter científico, superando a subjetividade presente na pintura expressionista, surrealista ou cubista.

Imagem 34 e 35.

Esse movimento, inédito e pioneiro, chegava no país por um grupo de vanguarda próprio, local. Os membros originais do grupo eram os uruguaios Carmelo Arden Quin e Rhod Rothfuss, e os argentinos Gyula Kosice e Lidy Prati e os irmãos Tomás Maldonado e Edgar Bayley. Maldonado e Prati fundam em 1946, a Asociación Arte-Concreto-Invenición, da qual participavam Alfredo Hlito, Raúl Lozza, Enio Iommi, e Oscar Nuñez. O primeiro passo foi a eliminação da moldura, a seguir pela materialização de figuras em recortes e por último, o abandono da tela, como suporte, e absorvendo a parede como tal. E chegam ao ápice de suas descobertas, com a separação no espaço dos elementos constitutivos da tela. O grupo se desfaz com a ida de Maldonado para a Escola Superior de Desenho de Ulm, dirigida na época por Max Bill. No mesmo ano de 1946 reúnem no Instituto Francês de Estudos Superiores de Buenos Aires os artistas Arden Quin, Rothfuss, Kosice e Martín Blaszko e formam o grupo Madí⁶³, menos radical, não inscrevendo um futuro da arte na funcionalidade, mas mantém a especificidade tanto da pintura quanto da escultura. Resgatam, porém, o que foi negado pelos seus antecessores, inserindo uma poética mais sutil e subjetiva. O grupo defende o uso e a liberdade de novos materiais: inventar formas originais/excêntricas e modificadoras, como a tecnologia para introduzir movimento na representação pictórica e escultural. Na primeira exposição da Madí em agosto do mesmo ano, Quin lançou um manifesto cuja essência foi, no campo da pintura, o rompimento da janela renascentista, quadrada ou retangular e a sintetização de formas poligonais com formas irregulares.

No campo escultural, a proposta era produzir estruturas móveis, articuladas, que poderiam ser aplicadas tanto na arquitetura, como pintura e escultura. Neste mesmo ano,

⁶³ Nome sem origem definida, no que se assemelha ao Dadá, com alguns significados: Materialismo Dialético, Marxismo Dialético, Movimento, abstração, dimensão, invenção, ou simplesmente letras tiradas do nome de Carmelo Arden Quin. Para a revista Poesia Buenos Aires é a contração do materialismo dialético. Para o Kosice é a deformação do republicano slogan "Madrid, Madrid no pasaran". Uma abreviação de Movimento Artístico De Invenición ou Movimento Abstração Dimensão Invenção.

formas recortadas⁶⁴ foram apresentadas na terceira exposição do grupo. O movimento Madí buscava a construção de uma unidade indivisível entre forma e cor.

Para os artistas do grupo, Madí inventou a moldura irregular, quebrando o paradigma da moldura pictórica, a pintura e escultura em movimento, articulando uma linguagem e posicionamento universal. *Cosmópolis*, série criada por Quin, combinava elementos esculturais incorporados à pintura. Outra série, de construções articuladas, permitem a interferência do observador, participador, que cria novas relações com a obra. Nos anos de 1948 Quin muda para Paris, onde germina o Movimento Madí pela Europa. Seu atelier, em Montparnasse, transforma-se num laboratório vanguardista, onde artistas desenvolviam seus trabalhos juntos, debatiam sobre resultados e experiências. Artistas como Samuel Lewis Francis, Joan Mitchell, Calder, Nicolas Schoffer, Nicolas de Stael, Wilfredo Lam e Vieira da Silva.

Imagem 36, 37, 38 e 39.

O movimento Madí influenciou correntes artísticas como Op Art, Arte Cinética e mesmo o Neoconcretismo Brasileiro. Os conceitos de Invenção e Criação, presente no processo do Grupo Madí, é retomado no Neoconcretismo. A ação artística no campo subjetivo, onde a idéia da criação, que no concretismo de São Paulo foi subvertido pela produção, encontra solo fértil no Rio de Janeiro. A obra neoconcreta abole a hierarquia entre cor, forma e fundo e rompe com o espaço pictórico.

Revisão no Brasil

Reafirmando Foster⁶⁵, na arte do pós guerra, propor a questão da repetição é propor a própria neovanguarda, pois “nenhuma regra dirige o retorno desses procedimentos: nenhum caso é estritamente revisionista, radical ou compulsivo.” No Brasil, boa parte da produção do movimento construtivo foi *arquitetado* e teve um

⁶⁴ Rothfuss escreveu para Arturo um artigo sobre “A moldura, um problema da arte contemporânea” e, nos anos de 1942, fez uma exposição com quadros de formas irregulares, que Quin batizou de “cubisme decoupé”, ou cubismo cortado/recortado, formas que estiveram na terceira exposição do grupo Madí, em novembro de 1946.

⁶⁵ FOSTER, Hall. *Op. Cit.* 2014, 21.

direcionamento dos pressupostos teóricos de Mário Pedrosa⁶⁶, cuja aura emblemática gira em torno do processo vanguardista. Pedrosa teve forte influência na formação do movimento concreto do Rio de Janeiro; suas críticas a Alexander Calder nos anos de 1940 e seus estudos em contra-partida à subjetividade do objeto artístico em sua tese *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*, sobre a Gestalt, marcam esse momento ímpar na vanguarda brasileira. A vertente da abstração, a busca por novos suportes/materiais, o elogio à sociedade industrial, o coletivo como desenvolvimento da arte, a sensibilidade como fator de transformação social, superação da tela e inserção do espectador no significado da obra são elementos associados ao neoconcretismo, mas que foram pontuados por Pedrosa principalmente em seus textos elogiosos da obra de Calder. Dialeticamente, em sua teoria sobre a Gestalt, suas pontuações científicas direcionaram a produção concreta, onde a subjetividade está desvinculada, em oposição à objetividade da obra de arte.

O Neoconcretismo, por sua carga sensorial, é a contribuição brasileira às linguagens construtivas de renovação e reinvenção da vanguarda com uma perspectiva nova e própria, cujos pontos importantes na gênese do concretismo carioca influenciaram no neoconcreto: a formação do grupo concreto, por Almir Mavigner, Abraão Palatnik, Ivan Serpa e Pedrosa, nos anos de 1947, no hospital psiquiátrico do Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro. A produção dos internos, para eles, foi expressiva, interferindo na defesa e fomento de uma arte abstrata. Outro fator, o contato de Pedrosa com a obra do artista estadunidense; seus ensaios críticos enaltecem as formas sensuais e lúdicas das esculturas/móveis inovadoras de Calder.

Para Pedrosa, Calder tem uma epifania com o pintor holandês, Mondrian: uma tranquilidade espacial, um ritmo próprio e as cores que Mondrian propõe são, para Calder, um novo mundo, aberto à abstração e livre da arte representativa, em pesquisa da pura forma e de criação. Suas esculturas, com formas geométricas, sem alusão à natureza ou ao real, movem-se no espaço e ganham movimento abstrato, relacionável a Mondrian, numa nova dimensão, rompendo com a bidimensionalidade da tela, acrescentando uma dimensão leve e alegre à austeridade da abstração. Calder rompe e lança suas peças numa dimensão de imprevisibilidade, sai do geométrico e articula com formas orgânicas em

⁶⁶ Mário Pedrosa (1900-1981), escritor, jornalista, crítico de arte e literatura brasileira e militante político. Em suas atividades como crítico de arte, destaca-se como diretor do Museu de Arte de São Paulo, colaborando na criação do Museu de Arte do Rio de Janeiro e com destaque no papel no surgimento do movimento concreto.

referências ao pintor Joan Miró e combina, segundo Pedrosa⁶⁷ "a fusão do purismo do mestre holandês e da vibração jovial do mestre catalão".

Nos termos de Pedrosa, Calder

“Dessa forma coordenou suas novas convicções abstracionistas, introduzindo, aqui, um elemento humano muitas vezes ausente entre abstracionistas absolutos - o humor, e com este, pouco depois, alargando o reino de seus motivos então limitado ao mundo geométrico, assimilou as formas orgânicas que pululam nas telas de Miró.”⁶⁸

Imagem 40 e 41.

Para Pedrosa, a arte abstrata tem a ambição de *transformar o mundo* e que Calder é o artista mais próximo desse ideal, dessa sociedade em que “a arte seria confundida com as atividades da rotina diária e a prática cotidiana de viver.”⁶⁹ Afirma que Calder conseguiu ultrapassar as limitações do construtivismo, abrindo-se para o mundo das formas orgânicas. Calder agrega um elemento de imprevisibilidade, humor e inventividade no mundo austero da busca pelas formas puras que, segundo Pedrosa

“Seu abstracionismo, sem caráter doutrinário mas antes poético, concreto, no sentido experimental, é filho de um permanente encantamento pelo mundo, de um estado de graça perene que espera a cada hora a reabilitação de todas as virtualidades sublimes e radiosas que se possam esconder no universo.”⁷⁰

A crítica que Pedrosa faz sobre Calder é importante, nos anos de 1940, para indicar como essas questões aparecem mais a frente no debate do grupo neoconcreto. Segundo Luiz Camillo Osório, por influência do pensamento de Pedrosa:

“Este elo Calder-neoconcretismo não é algo explicitado em nenhum momento da fortuna crítica do movimento, interessando-me apenas insinuar que sua forte presença no imaginário poético de Pedrosa teria indiretamente constituído um campo simbólico que influenciaria a apropriação lúdica, sensual e processual da grelha geométrica de Mondrian por Oiticica. [...] Sem querer fazer aproximações forçadas, é interessante observar o quanto a preocupação de

⁶⁷ PEDROSA, Mário. Textos escolhidos: Modernidade Cá e Lá. Por Mário Pedrosa, Otilia Beatriz Fiori Arantes, 62. Consultado em 03 de maio de 2017.

<https://books.google.pt/books?id=JyfmmL2cYW0C&pg=PA62&lpg=PA62&dq#v=onepage&q&f=false>

⁶⁸ *Ibid*, 62.

⁶⁹ *Ibid*, 66.

⁷⁰ *Ibid*, 78.

Calder com a fluidez orgânica da forma plástica ressoaria nas obras daqueles artistas cariocas próximos a Pedrosa e influenciados por seus textos.”⁷¹

A trajetória de Calder é pontuada por superações que provavelmente direcionaram os caminhos intencionais de Pedrosa no construtivismo no Brasil. Pontuada pelo uso de materiais industriais e contemporâneos⁷² e pela busca da espacialidade, com um rigoroso planejamento e inserção da ciência e matemática, Calder utilizou elementos não convencionais em suas esculturas e na pintura que promoveram soluções novas ao mundo bidimensional do suporte/tela. Consequentemente a passagem para o espaço é decorrente dessa transposição do suporte, conferindo a Calder um pioneirismo na superação do problema representativo. Outro ponto, a descoberta da abstração. Para Pedrosa, Calder abandona a arte representativa em busca de uma arte de formas puras, através da descoberta do abstracionismo de Mondrian, cuja arte não-figurativa busca a redução/desconstrução da pintura a seus elementos básicos, fundamentais. Como que a filiação de Calder à vertente do abstracionismo construtivo, pela busca de soluções que fossem capazes de sintetizar uma nova visão de arte não representativa ou mimética da realidade, trouxesse soluções para pontuações na representação da relação entre cor, linha, plano e volume.

O percurso de Calder e do construtivismo brasileiro se interligam a medida que a herança construtiva é percebida, lida. Calder explora os limites das possibilidades desencadeadas pelo universo de Mondrian mas chega a um limítrofe: o racionalismo do universo construtivo com sua limitação da exploração das figuras geométricas e cores primárias, equilíbrio e simetria calculada com rigor matemático, sinalizam um ponto de chegada e, num segundo momento restitui leveza, às suas produções, incluindo imprevisibilidade e humor, com influências de Miró. A busca dos construtivistas brasileiros por formas puras não remete unicamente a Mondrian, cujas telas foram exibidas pela primeira vez na 2ª Bienal de Arte Moderna de São Paulo, em 1953, mas também pela forte influência que Pedrosa exerce na época. Pedrosa atribuía “austeridade” e “frieza” a Mondrian, termos próximos que os neoconcretos designavam à racionalidade

⁷¹ OSÓRIO, Luiz Camillo *apud* MOURA, Flávio Rosa de. *Obra em construção: a recepção do neoconcretismo e a invenção da arte contemporânea no Brasil*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito para obtenção do título de doutor em Sociologia. São Paulo, 2011, 35.

⁷² Calder utilizava materiais contemporâneos como folha de metal e de madeira, arame, placas de aço, resina e tinta industrial, em cores primárias.

excessiva dos concretos paulistas. Em analogia, a inserção da irreverência de Miró por Calder se compara com a reivindicação dos neoconcretistas por uma arte menos impessoal, capaz de proporcionar uma dimensão subjetiva.

Em publicação no Jornal do Brasil, no início do ano de 1960, Gullar publica sobre a influência de Mondrian sobre Calder⁷³: "Discípulo de Mondrian, parece ter ido intuitivamente mais longe que o mestre - e exatamente por ter deixado o plano bidimensional pelo espaço natural". Como uma nova etapa, percebe os aspectos que relacionam a ligação de Calder com o neoconcreto, principalmente no rompimento da grande neoplástica de Mondrian.

Para Flávio Moura,

"Não se trata de tomar Calder como precursor direto dos neoconcretos, mas de mostrar como na leitura que Pedrosa faz do artista norte-americano, ainda no início dos anos 1940, já estão explícitos os valores que guiarão o construtivismo no Brasil. O paralelo sinaliza como o projeto crítico de um autor específico, em razão das particularidades da posição que passou a ocupar no campo das artes plásticas naquele momento, ganha corpo e passa a ser entendido como uma conquista do neoconcretismo muitos anos mais tarde." ⁷⁴

Outro fator que direcionou o pensamento concreto naquele momento foi um conjunto de ideias ambiciosas que Pedrosa desenvolvia, em estudo da tese *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*, apresentada à Faculdade Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro em 1949, pioneiro no Brasil. Seguindo os fundamentos da Gestalt, por meio da *Psicologia da Forma*, Pedrosa defende a possibilidade de explicar, através da ciência, a percepção estética e, conseqüentemente, na forma de superar a subjetividade, compreendida como reação pessoal e particular estimulado pela própria obra de arte, e a objetividade, analisada com tudo que seria inerente ao objeto artístico. Segundo a Gestalt, o que serve de referencial de análise para o objeto artístico serve também para o sistema nervoso e suas construções perceptivas.

Ou seja, para Pedrosa existe correspondência entre o que acontece na obra de arte e o modo que o aparelho cognitivo percebe o objeto artístico, excluindo dessa forma a oposição entre subjetividade e objetividade, evidenciando fatores naturais e não culturais. Deixa de ter importância qualquer fator externo mediador entre o intelecto com a

⁷³ MOURA, Flávio Rosa de. *Op. Cit.* 2011, 35.

⁷⁴ *Ibid.* 35.

compreensão da forma. Pedrosa marca a adesão de um formalismo radical, moldado a partir da percepção na linha da psicologia cognitiva, vertente da ciência e não da estética.

Para Moura,

“O uso da *Gestalt* se torna então compreensível não apenas pelos atributos da psicologia das formas, defendidos pelo autor sempre de modo lacunar e hesitante, mas como ferramenta que garante a passagem para um novo território. (...) Pedrosa é ao mesmo tempo o teórico da ‘humanização’ da forma, como se nota nos textos sobre Calder, e o teórico da ciência da percepção. Da mesma maneira que o sentido de alegria da forma defendido pelo grupo neoconcreto deriva em parte de seus textos, também os ‘excessos racionalistas’ que são imputados ao concretismo encontram eco nesse trabalho sobre a *Gestalt*.”⁷⁵

O debate teórico durante o construtivismo é derivado das idéias da "psicologia da forma", introduzidas por Pedrosa, cuja teoria não distingue entre forma física e estrutural orgânica, entre a forma alheia ao homem, sujeito às leis do meio que ela atua e como essas formas interferem como apreensão do homem. O romper com a Gestalt e com Pedrosa, por meio à fenomenologia de Merleau-Ponty defendendo um novo posicionamento, Neoconcreto, fecundada principalmente por seu pupilo, Ferreira Gullar, pontua:

“Acreditamos que a obra de arte supera o mecanismo material sobre o qual repousa, não por alguma virtude extraterrena: supera-o por transcender essas relações mecânicas (que a Gestalt objetiva) e por criar para si uma significação tácita (M-Ponty) que emerge nela pela primeira vez. [...] A Gestalt, sendo ainda uma psicologia causalista, também é insuficiente para nos fazer compreender esse fenômeno que dissolve o espaço e forma como realidades causalmente determináveis e os dá como tempo - como espacialização da obra.”⁷⁶

Pedrosa articula pontuações audaciosas na arte construtiva, cujo projeto remonta a utopia das vanguardas modernistas do início do século XX. Essas idéias encontram no Rio de Janeiro solo fértil, propício a frutificar, na busca por transformações da arte produzida pelo projeto construtivo. Ao mesmo tempo que nos textos de Pedrosa contém a crítica científica, a Gestalt e o elogio, a forma sensível expressa sobre os trabalhos de Calder, as contradições fortaleceram o construtivismo no Brasil num crescente que rompe a forma e desemboca em proposições únicas e inovadoras.

⁷⁵ MOURA, Flávio Rosa de. *Op. Cit.*, 2011, 38.

⁷⁶ Manifesto Neoconcreto, por Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmaner, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spamidis, e publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, em 22 de março de 1959.

2º Momento: O longo caminho que vai de Zero a....

Sem título, Secos e Metaesquemas

“O artista só pode ser inventor, senão ele não é artista. O artista tem que conduzir o participante ao que eu chamo de estado de invenção (...) o artista só pode ser concebido como tal se ele chegar ao grande estado de invenção, uma situação que não se trata mais de puras invençõeszinhas aqui, invenção de detalhes. É a grande invenção.”⁷⁷

Oiticica pautou seu trabalho numa trajetória artística onde o experimental era uma constante. A base de seu trabalho nasce de um projeto concretista e num crescente se projeta no espaço tridimensional. Seus apontamentos datam do ano de 1959 “a transição do quadro para o espaço.”⁷⁸ Para Oiticica essa passagem “(...) não significava somente uma depuração extrema, mas a tomada de consciência do espaço como elemento totalmente ativo, insinuando-se aí, o conceito do tempo (...)” Desde seus guaches iniciais e óleos *Sem título*, *Secos* e *Metaesquemas*, ele constrói uma linguagem única que afirma esse caráter experimental, libertando a cor da pintura num exercício de ruptura.

Suas obras iniciais junto ao Grupo Frente já imprimem pistas dessa consistência artística, com influência da vanguarda construtiva europeia. Nessas experiências construtivas do Cubismo, Malevich e Mondrian, não há entre Oiticica e essas referências um movimento de descendência, mas de sim de singularidade.

Imagem 42 e 43.

Em sua fase inicial visual, *Sem Título*, são estudos sobre possibilidade de plano e da cor, em guache, óleo sobre cartão ou madeira. Já se percebe a influência construtivista de Klee, Malevich e Mondrian numa exploração intensiva da cor e suas propriedades físicas. Essa saturação da cor em formas geométricas caracteriza o impacto dessas composições mostrando a intensidade da cor, como forma, no espaço pictórico. As construções das formas no espaço são feitas por áreas de tinta, numa concepção arquitetônica. A estrutura ortogonal (base da estrutura neoplástica de Mondrian) está

⁷⁷ OITICICA, Hélio. Áudio da entrevista a Ivan Cardoso *apud* BRAGA, Paula. *Op. Cit.* 2007, 27.

⁷⁸ OITICICA, Hélio. *Op. Cit.* 1986, 50.

presente explicitamente, definindo áreas de interesse e formas da composição a serem interpretadas. A cor, experimentada em seus blocos concretos intensos e com contrastes, afirma-se no espaço pictórico.

Nos *Secos*, sua continuação em guache e óleo sobre cartão, Oiticica, numa tendência concreta, articula formas e linhas, como elas são, sem referência externas. Entretanto, segue um caminho oposto ao movimento concretista. Não usa essas formas para construir sequências ópticas no plano. Desconstrói o padrão concretista usando uma base cromática de poucos tons (não somente os primários neoplásticos) e a grelha já não existe. Essas formas criam uma tensão própria, autônoma mas interligada, numa dialética enquanto figura-fundo. Aparentemente essas formas estão ao acaso, criando assim um movimento sequencial imprevisível, numa própria dança espacial. Estas formas geométricas livres e soltas, cuja força preenche o espaço representado cuja vibração é intensa, é oposta a arquitetura da grelha estática e rígida, não mais presente. Essa tensão vibracional cria uma dança aleatória óptica contemporânea e única. O que emerge desta dialética é pura expressão, sem conteúdo a ser desvendado ou decifrado. Um puro acontecer.

Imagem 44, 45, 46 e 47.

Nos *Metaesquemas*, Oiticica rompe com o termo pintura, propondo uma nova designação para seus trabalhos. Segundo ele, “não podem nunca ser referidos como desenhos ou pinturas.”⁷⁹ Essas obras, mais de 350, são um amplo estudo sobre o concreto. Eles representam um trabalho de investigação dos conceitos colocados pela arte concreta, numa linguagem aberta entre cor-espaço. Sob orientação de Ivan Serpa e em paralelo ao Grupo Frente, nos princípios concretos da Gestalt, da Escola de Ulm e do Neoplasticismo. Esses trabalhos demonstram uma identidade; rompem com grelha ortogonal numa tensão própria, imprimindo movimento e dinamismo. Essa representação nem pintura nem

⁷⁹ OITICICA, Hélio. Em uma entrevista a Jorge Guinle, Oiticica fala sobre o uso do nome Metaesquema: “eu quis limpar a cor e deixava o papelão-cru. Por isso eu não chamo esses trabalhos de desenho. Não é um desenho a guache. Essa definição não significa nada. E para mim, Metaesquema significa que, pelo fato de eu não usar cor, usar pouca cor e usar papelão, continua a ser pintura. Porque o espaço é pintura. Então Metaesquema é isso: uma coisa que fica entre. Que não é nem pintura, nem desenho, mas na realidade uma evolução da pintura. [JG: O esquema seria a estruturação do trabalho, o meta a transcendência da visualização]. Como se fosse um programa determinado dentro da pintura” *apud* SANTOS, Nívia Valéria dos. *Hélio Oiticica: a grande ordem da cor*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2012, 61.

desenho - uma coisa que fica entre - que se projeta no encontro de estruturas, sem começo ou origem, num ritmo ora intercalado por espaços ou intervalos, imprime a sensação de leveza e movimento.

Ponto alto dos *Metaesquemas*, a evidência do elemento visual gerado pelo movimento virtual de formas coloridas brilhantes contra o branco (superfície crua do cartão) gerando um vazio instável, sugerindo uma incursão ao sensorial. Nesse esvaziamento da representação pela exaustão da representatividade, não existe uma linguagem nova, não cria o novo: molda-se uma transformação. Essa estruturação da forma geométrica, no espaço visual representado, insinua-se um para além quadro: o desejo do espaço real.

Para Oiticica,

“(...) os metaesquemas surgem da impregnação solitária do concreto: aprendizado da / inutilidade do gratuito rumo às invenções – 59: liberação d’obrigações / pictóricas. (nota: minha formação iniciada em SERPA-54 sempre calcou em / pictóricopensar aconteudístico).”⁸⁰

Imagem 48, 49, 50 e 51.

Nos *Metaesquemas*, trabalhos de composição livre, Oiticica buscou a dissolução do plano da imagem bidimensional, numa retirada de sugestão de quadro. Assim desconstrói a estrutura da grelha jogando para o espaço, fundo, uma combinação de quadrados, retângulos, losangos, dinamizados, ora em branco, preto, vermelho e azul. Suas peças finais desse período eram compostas por abstrações brancas que o direcionou à série de pinturas branco sobre branco (1958-1959).

Série Branca

Após sua produção com os *Metaesquemas* (1957-1958), Oiticica fez uma série de pinturas brancas em guache sobre papelão. Essas pinturas, com referência ao branco sobre

⁸⁰ OITICICA, Hélio. Doc. N° 0086/72. Catalogue Raisonné - PHO, p. 2. As Invenções, de 1959, são quadrados de uma só cor nos quais o artista descobre o fim da pintura. São “invenções porque comportam total carga-pintura: porque preveem possibilidades / para além da pintura”, solicitado ao Projeto Hélio Oiticica.

o branco de Malevich, literal estado de espírito, evoluíram em composições em preto e branco, azul e branco, vermelho e branco e branco e branco onde o plano estrutural e a grelha foram eliminadas e as formas pictóricas se projetam no espaço, ainda em placas. Nesses últimos trabalhos, a diluição estrutural é evidente e o jogo tensional da estrutura já determina a totalidade da peça, seja pelos quadrados, retângulos ou triângulos.

A *Série Branca* (1958-1959) cor-luz, representa um ponto final na investigação cromática. Partindo para pinturas maiores, Oiticica experimentou várias tintas, como óleos e resinas sintéticas, sobre tela e madeira compensada. Esse exercício permitiu tons diferenciados de branco, controlando a densidade do pigmento, utilizando tintas automotivas e residenciais, possibilitando assim técnicas de pintura por camadas, evidenciando e direcionando o sentido das pinceladas, maximizando os efeitos da luz sobre a cor.

Segundo Mari Carmen Ramírez⁸¹, a trajetória da cor no percurso de Oiticica permite um "sentido de duração silenciosa viabilizada pela *concretude física* da *Série Branca*, até a *temporalidade metafísica* que se estrutura em torno dos *Relevos espaciais* e do *Núcleo*, chegando, finalmente, ao tempo-real revelado pela *cor-em-ação* dos *Parangolés*."

Nessas pinturas Oiticica utiliza um exercício técnico rigoroso para obter camadas de efeitos de luz e contraste. Essas camadas, algumas espessas, além da semelhança do efeito fosco dos guaches já reconhecidos em seus trabalhos, cobrem totalmente a superfície das telas, que nesse caso são de linho, e criam sobreposições óticas. Desenhos horizontais são conseguidos através dessas camadas que delimitam áreas a serem evidenciadas, formando linhas em baixo relevo pelas camadas pictóricas, além de romper com o branco sobre o branco apresenta desenho linear em preto.⁸²

Imagem 50 e 51.

⁸¹ RAMÍREZ, Mari Carmen. The Embodiment of Color - from the Inside Out. (Catálogo da Exposição "Hélio Oiticica: the Body of Color"). Houston: MFAH, 2007, 34, tradução Luiz Camillo Osorio. Consultado em 10 de janeiro de 2017.

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202007000200003

⁸² "Hélio Oiticica usou uma caneta na elaboração desses trabalhos, criando uma sutil linha. Essas linhas representam novas experiências com o conceito de "fio no espaço" de Lygia Clark. Em Unidades, a artista coloca uma linha branca na borda de uma pintura preta, dissolvendo-a na pintura e mesclando-a no espaço. Em comparação, a linha de relevo de Oiticica sugere a borda de um plano de interseção que atravessa o plano do quadro." SANTOS, Nívea Valéria dos. *Op. Cit.* 2012, 83.

Esse dividir horizontalmente a tela direciona o olhar para um percurso visual. A luminosidade de textura busca nesse temporal vislumbre não um enigma a ser decifrado, muito menos um percurso labiríntico a ser rasgado ou desvendado: perfaz uma duração. Se observa um dividir igualitário, em frações, como que insinuando uma desconstrução em partes. O campo do olhar, para dentro da composição, ora em caminhos que remetem a portais visuais, ora num dilatar milimetricamente comedido dentro da composição em expansão, que quase ultrapassa o limite do plano pictórico, são transformados em blocos, numa organização mais estruturada, como do outro lado do portal, numa calmaria pertinente à sobreposição tonal de brancos. O olhar do observador, nesse momento, percorre um caminho finito, determinado e bem marcado.

Percebe-se, principalmente nesse momento, forte influência de sua contemporânea e amiga Lygia Clark.⁸³ Citando-a e suas séries de pintura de 1958:

“A alternância entre as linhas brancas e os espaços pretos cria tais virtualidades que dá à superfície uma dimensão infinita [...] Lygia chega aqui ao cume de suas experiências de ‘superfície’, adquirindo uma transcendência raramente vista e vivenciada pelos pintores ditos ‘geométricos’. Na verdade o que importa aqui não é o ‘geometrismo’, nem a ‘forma’, mas os espaços que se contrapõem criando o tempo de si mesmos. Essa experiência permanecerá válida como uma das mais surpreendentes na criação do sentido espaciotemporal da pintura, sendo que o preto não funciona como uma ‘cor gráfica’ ao lado do branco, mas como uma cor não-cor elementar, o limite em que a luz (branco) e a sombra (preto) se encontram e se vitalizam pela contraposição espaço-tempo.”⁸⁴

Tendo como referências as obras de Clark, *Unidades*, observa-se em tanto em ambos os trabalhos, um oposto do uso de linhas pretas não simplesmente como divisões

⁸³ Lygia Clark, artista brasileira vinculada ao concretismo, compreendeu as relações espaciais do plano e explorou suas potencialidades expressivas. Nos anos de 1954, incorpora a moldura aos seus trabalhos, cujo desenvolvimento orgânico une a tela a moldura. Entre os anos de 1957 e 1959 realiza pinturas em madeira em preto e branco, *Planos em superfície modulada*, desenvolvendo o conceito “fio no espaço”, linha orgânica que é evidenciada em algumas composições pelos contrastes figura/fundo. Ultrapassa as relações espaciais do plano, radicalmente, levando-a os desdobramentos como nos *Casulos* (1959), placas de metal fixas na parede, dobradas em si mesma, formando espaços internos. Nos anos de 1960, inicia os *Bichos*, obras inovadoras construídas por placas de metal, unidas por dobradiças, articuladas, incitam a manipulação do observados, resultando em novas configurações e formas. *Trepantes*, em 1963, são recortes de metal ou borracha em forma espiral, como em *Obra-Mole* (1964) cuja maleabilidade permite movimentos, suspenso no ar, cuja base da obra é apoiada em suportes como troncos de madeira ou escada. *Caminhando* (1964) marca sua transição artística: a preocupação volta para uma participação do público. Experimentos com a fita de Moebius, August Ferdinand Moebius (1790-1868), matemático alemão, onde o participante corta a fita de papel pelo seu comprimento, em percursos cada vez mais estreitos onde o prazer de percorrer esse caminho é a realização da obra. Seus trabalhos, a partir desse período, voltam-se para o envolvimento com o corpo, ampliando a percepção e desencadeando emoções/sensações: o artista como propositos de experiências.

⁸⁴ OITICICA, Hélio. *Op. Cit.* 1986, 34.

geométricas; a superfície, agora, tem vivência temporal. Clark, em blocos pretos onde a forma quadrada de Malevich se desdobra em subdivisões determinando um percurso tempo a ser explorado, claramente pontuam essa autonomia da forma, como que querendo descolar, da parede, para cair abruptamente no espaço/tempo a frente do observador rompendo com a superfície pictórica. Oiticica neste negativo oposto, utilizando ora pinceladas visíveis do mesmo branco fosco ora em camadas sobrepostas rompendo com o plano pictórico, outros determinado a forma bem formatada dentro do espaço numa referência à grande ortogonal *Mondrianesca* milimetricamente contida dentro do plano, desloca a pintura geométrica para outra vivência, contemporânea: a junção cor, sombra, espaço se fundem no tempo, criando uma interação visual caminhando para o descolar definitivo parede/fundo.

Imagem 52, 53 e 54.

Com o suporte desmaterializado, sem sua carga histórica tradicional, pode-se fazer uma comparação entre os *Monocromáticos* (*Série Branca*) com as *Unidades*, de Lygia Clark, essas penduradas por uma parede, como que soltas. Clark estudava a “linha-luz” na superfície preta. Linhas horizontais e verticais em tensão que distorcem o quadro. A diferença das *Unidades* para *Monocromáticos*, é para Oiticica, a preocupação com as várias tonalidades da mesma cor, extrapolando assim suas variantes tonais, enquanto Clark esmiuçava a linha-luz no espaço circundante, sem variação cromática ou tonal. Para ambos a preocupação com a luz natural que incidia sobre a obra era importante, buscando assim todos os níveis de luz e seus contrastes.

Nas experiências dos monocromáticos, brancos, amarelos e vermelhos, o uso intencional das pinceladas, verticais, horizontais, definem ainda a textura como elemento temporal pictórico. Percebendo essa importância da cor/textura/tempo, essa característica tornou-se importante em seus trabalhos. Outras duas séries, *Série Amarela*, *Série Vermelha*, que são compostas por cores que Oiticica considerava mais receptivas à luz, cores “cor-luz”, foram investigadas nas séries monocromáticas. Essa investigação tinha, como intuito do artista, o esmiuçar a cor, sob efeitos da luz, para criação da *cor tonal*.⁸⁵ Em suas experimentações a cor laranja fora acrescida à sua lista de cores “cor-luz”.

⁸⁵ OITICICA, Hélio. *Op. Cit.*, 1986, 40.

Imagem 55 e 56.

A dinâmica estrutural da cor nos monocromáticos é presente, ativando-a. Com a tendência a espacialização tridimensional, a cor como estrutura, se torna independente. Ultrapassa a expressão de pintura/cor e, autônoma, sai da categoria *cor-luz* para *estrutura-cor*, agindo assim *fisicamente* no espaço.

Neoconcretismo

“O neoconcreto, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega a validade das atitudes científicas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões ‘verbais’ criadas pela arte não-figurativa construtiva.”⁸⁶

No caminho iniciado pelo Grupo Frente, revendo a teoria concretista, O Neoconcretismo trilha um percurso de experimentações abertas. Em 1959 lançam manifesto Neoconcreto⁸⁷, na 1ª Exposição Neoconcreta, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Alguns integrantes desse movimento já faziam parte do Grupo Frente e continuaram a pesquisa da arte concreta não figurativa geométrica, buscando reabrir uma linguagem mais autônoma, não representativa, com propostas mais abertas ao experimental.

Numa corrente diferente ao do Grupo Ruptura, que continua com os preceitos da Escola de Ulm, cuja ciência estava à frente da estética tendo como referência a Gestalt e a matemática, para os neoconcretistas a sensibilidade sobrepunha o racional, buscando também uma objetividade, numa junção mental/sensorial, pois “os sentidos se simbolizam” e estão integrados corporalmente. Essa objetividade era alinhavada a arte como expressão. Uma valorização do homem enquanto indivíduo, não somente como agente social e econômico. E essa inserção social acontecia pelas pequenas

⁸⁶ Manifesto Neoconcreto, por Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmaner, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanidis, e publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 23 de março de 1959, consultado em 12 de maio de 2017.
<http://www.mariosantiago.net/textos%20em%20pdf/manifesto%20neoconcreto.pdf>

⁸⁷ “A expressão neoconcreto é uma tomada de posição em face da arte não-figurativa “geométrica” (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, Escola de Ulm) e particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista”. Com a adesão de Amílcar de Castro, Ferreira Gullar (teórico e poeta do grupo), Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanúdis. Depois, juntam-se ao grupo, Willys de Castro, Hércules Barsotti, Décio Vieira, Hélio Oiticica entre outros.

transformações individuais subjetivas, movimentando a si e conseqüentemente, o grupo, na sociedade. Nesse estar à margem, apolítico, quase marginal, trilham um retorno sensível, entre o racional e irracional, entre o orgânico e o subjetivo.

E com essa abertura, o experimental permite o envolvimento entre artista e espectador, que transmuta de espectador a “participador”, num desdobrar que ultrapassa a estética de mera contemplação para uma participação mútua, rompendo com o fazer tradicional artístico, movimento que acontecia tanto na Europa como nos Estados Unidos, num percurso que trazia a arte para um patamar integrado ao espaço real, rompendo com o destaque e hierarquia a que estava convencionada.

Essa passagem entre real e ilusório, que metafisicamente falando poderia ser pontuado como a moldura para pintura e plinto para escultura, era ultrapassando com essa simbiose de artista/espectador, pois o momento artístico era construído na coparticipação; tempo e espaço são reais e se constroem neste próprio momento participativo. O objeto artístico é desestruturado e desorganizando. O padrão racional, que estrutura essa leitura perceptiva, é rompido e provoca assim acontecimentos que suscitam o primado da percepção, livre do conteúdo exterior; esse novo sentimento é recolocado sensivelmente, transformado e com nova significação.

“É porque a obra de arte não se limita a ocupar um lugar no espaço objetivo – mas o transcende ao fundar nele uma significação nova - que as noções objetivas de tempo, espaço, forma, estrutura, cor etc. não são suficientes para compreender a obra de arte, para dar conta de sua ‘realidade’.”⁸⁸

A teoria da significação adotada pelos neoconcretistas, segundo Favaretto, provém de uma fenomenologia da linguagem, que, tendo o pensamento de Maurice Merleau-Ponty como referência, a linguagem “tateia em torno de uma intenção de significar” sendo que o artista pressupõe a existência de uma significação “tácita”. Sendo a percepção temporal, fluindo no corpo, se percebe uma espontaneidade entre essa relação corpo/mundo; as formas se integram num “contexto de significações”, perfazendo uma multiplicidade perceptiva.

Para Favaretto,

⁸⁸ Manifesto Neoconcreto, por Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmaner, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spamidis, e publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 22 de março de 1959, consultado em 12 de maio de 2017.
<http://www.mariosantiago.net/textos%20em%20pdf/manifesto%20neoconcreto.pdf>

“A expressão é, assim, consciência da transcendência do signo; um ato que ultrapassa o sentido linguístico (da palavra, do signo plástico), e se realiza na junção significante e significado. Esse ato implica o sujeito, isto é, releva da ‘intencionalidade corporal’, pois, diz Merleau-Ponty, ‘toda percepção, toda ação que a supõe, todo uso humano do corpo, em suma, é uma *expressão primordial*’.”⁸⁹

⁸⁹ FAVARETTO, Celso. *Op. Cit.* 2000, 44.

3º Momento: O salto para

Cor, estrutura, espaço e tempo

Em seus textos, Oiticica mostra uma intensa exploração das características físicas da cor, numa busca à síntese da cor. Oiticica chega pela cor à concepção metafísica da pintura:⁹⁰ para ele a obra é a duração dela em si mesma e não duração que surge ou que se instala dentro do mundo. Desestrutura a obra, em dimensões. *Separa* a cor, isolando-a em “corpo da cor”⁹¹, criando sua própria estrutura, não em separação, mas em distinção, uma de suas dimensões. Chega a essas dimensões através de camadas sobrepostas onde o efeito de luz e, com a sobreposição pictórica, constrói efeitos visuais. Juntamente com essa ideia de cor a estrutura se torna presente, num mesmo “corpo”: a estrutura se constrói nessa fusão, mas cada elemento com sua autonomia. Cor como vibração cromática. Estrutura, que é o *corpo da cor*, que *dá suporte* a essa vibração cromática.

“A cor, no seu sentido de estrutura, apenas pode ser vislumbrada. A grande ordem nascerá da vontade interior em diálogo com a cor, pura, em estado estrutural; é um instante especial que, ao se repetir, criará essa ordem; são instantes raros.”⁹²

Este pensamento resulta num estado puro de não-representação, estático. O tempo (nem estático, nem dinâmico), com papel mais filosófico, perceptivo e existencial⁹³, entrando como fator novo e principal dessa não-representação. O espaço, como uma dimensão infinita⁹⁴ (não no sentido de dissolução ao infinito), mas sim nascendo da unidade da obra e da sua representação, em uma direção espacial.

Cria uma fusão entre estrutura e cor, espaço e tempo. A cor, enquanto pigmento, dá sentido de luz. A estrutura é onde essa síntese acontece (corpo da cor); o tempo é espaciotemporal (por que é pela espacialidade que se dá essa leitura) e o espaço é onde a gênese acontece, numa “fusão orgânica e cósmica”. A estrutura da pintura como elemento vivo; a cor absoluta rompendo essa forma “estrutural” da obra, considerando essas dimensões processos de um mesmo fenômeno.

⁹⁰ OITICICA, Hélio. *Op. Cit.* 1986, 17.

⁹¹ *Ibid*, 23.

⁹² *Ibid*, 24.

⁹³ *Ibid*, 47.

⁹⁴ *Ibid*, 48.

Centrando seu esforço no “problema pictórico por excelência, a cor na superfície ou no espaço arquitetônico, determina-se nesta fase, em romper com o espaço plástico”, coeso com o “projeto moderno de fazer da percepção um processo de construção do visível”, segundo Favaretto.⁹⁵

Oiticica percebe que essa dialética espaço pictórico/plano é evidenciada nos *Secos*, reafirmando assim seus passos definitivos de domínio absoluto do plano em relação ao espaço, tomando-a como paradigma do seu programa de evolução da pintura, renunciando o salto para o espaço:

“Considero este trabalho importante, hoje, e para mim na época foi desconcertante pelo sentido de ‘diluição estrutural’ além do espaço puramente pictórico – é que eu ainda queria a renovação deste espaço, mas ainda não estava preparado para o salto ou a transformação -, mas hoje vejo que este trabalho estava bem à frente, no conflito entre espaço pictórico e extra-espaço e denuncia diretamente o aparecimento dos ‘bilaterais’, ‘núcleos’ e ‘penetráveis’.”⁹⁶

Nesses trabalhos de transição, *Secos e Metaesquemas*, seus trabalhos em guache e óleo sobre cartão, Oiticica chega perto de acabar com a representatividade objetiva, desconstruindo a obra através da cor, momento que constituiu a sua base cromática, como meio de *limpar* o quadro de cor. Mas se percebe, por meio dessas experiências, a cor tendo papel lógico e dependente; esse deslocamento das formas no espaço não se processa sem a própria cor.

Nos processos iniciais Oiticica mostra, além de uma inquietude expressiva alinhada a uma exuberância em suas criações, uma *desestetização*, numa busca de uma arte supra-sensorial, tendo a auto-reflexão como fio condutor, numa autenticidade inventiva ímpar e inegável mostrando o rompimento com a representação num salto para além pictórico.

Para além de suas proposições esse crescente para uma arte que desintegra a pintura, que transcende estrutura e cor, espaço e tempo numa eclosão de arte ambiental ou instalação, existem afirmações de Oiticica em pensamentos e em suas teorias que

⁹⁵ FAVARETTO, Celso. *Op. Cit.* 2000, 53.

⁹⁶ OITICICA, Hélio. Sêco 27. Guache sobre cartão, 1957. Manuscrito no verso do Metaesquema, datado de 1968. Imagem 47.

exemplificam a superação da pintura-quadro⁹⁷ e do objeto-escultura levando esses processos a um próximo nível.

“Toda a minha transição do quadro para o espaço começou em 1959. Havia eu então chegado ao uso de poucas cores, ao branco principalmente, com duas cores diferenciadas, ou até os trabalhos em que usava uma só cor, pintada em uma ou duas direções. Isto, ao meu ver, não significava somente uma depuração extrema, mas a tomada de consciência do espaço como elemento totalmente ativo, insinuando-se, aí, o conceito de tempo. Tudo o que era antes fundo, ou também suporte para o ato e a estrutura da pintura, transforma-se em elemento vivo; a cor quer manifestar-se íntegra e absoluta nessa estrutura quase diáfana, reduzida ao encontro dos planos ou à limitação da própria extremidade do quadro.”⁹⁸

Invenções

“Nas *Invenções*, que são placas quadradas e aderem ao muro (30cm de lado), a cor aparece num só tom. O problema estrutural da cor apresenta-se por superposições; seria a verticalidade da cor no espaço, e sua estruturação de superposição.”⁹⁹

A série de pinturas monocromáticas, posteriormente nomeadas *Invenções*, foram criadas pouco antes dos *Bilaterais*, paralelamente com os *Relevos Espaciais* e os *Núcleos*, até 1962. Essas placas, aderentes à parede mas com um componente estrutural novo, pedaços de madeira na parte detrás das placas, que invisivelmente soltam a pintura proporcionando uma sensação de desprendimento, como que suspensas no espaço, criam uma sombra entre a parede e a pintura. É uma estratégia que dilui as bordas dessas placas, lançando as cores para o espaço.

“A cor expressa aqui o ato único, a duração que pulsa nas extremidades do quadro, que por sua vez se fecha em si mesmo e se recusa a pertencer ao muro ou a se transformar em relevo. Há então na última camada, a que está exposta à visão, uma influência das camadas posteriores, que se sucedem por baixo. Aqui creio que descobri, para mim, a técnica que se transforma em expressão, a integração das duas, o que será importante futuramente.”¹⁰⁰

⁹⁷ LAGNADO, Lisette. O “além da arte” de Hélio Oiticica. Trópico, consultado em 18 de abril de 2017. <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2882,1.shl>

⁹⁸ OITICICA, Hélio. *Op. cit.* 1986, 50.

⁹⁹ *Ibid*, 50.

¹⁰⁰ *Ibid*, 50.

Dissolvendo o “problema estrutural da cor”¹⁰¹, se observa nas *Invenções* que o suporte não existe mais para figurar, se transforma em estrutura-cor, temporal, funcionando como “elemento ativo”, não como objeto meramente de contemplação. Essas placas de madeira, que recebiam várias camadas de cor, monocromáticas, pintadas e colocadas diretamente na parede, espalhadas no espaço, exemplificam as primeiras experiências junto ao espaço real “em que o sentido da cor se exercita como anulação do suporte”, segundo Favaretto¹⁰². Evitando uma ilusão ótica/espacial, tirando a possibilidade de “figura” configurada ao campo pictórico, a pintura monocromática nessas placas impede um ilusionismo, barrando uma suposta entrada visual do espectador ao âmago artístico, ao interior do quadro.

Imagem 57.

Para Guy Brett¹⁰³, os *Monocromáticos* “eram painéis quadrados de igual tamanho pendurados nas paredes em lugares inesperados, algo assim como os painéis de cor que Mondrian colocava em seu atelier, exceto que estes não eram baseados em cores primárias mas em alguns tons ‘tão próximos que se fundiam’ ele tinha uma idéia clara de que o seu uso de tons próximos não buscava essencialmente uma harmonização de cor e sim o que ele chamava de seu desenvolvimento ‘nuclear’.” Para Favaretto¹⁰⁴, “o desenvolvimento nuclear propõe, assim, um uso determinado da cor que se distingue daquele da pintura tonal”.

Essas placas dispostas na parede determinam um sair, da cor, do suporte (que não é mais suporte), como que num último suspiro de representação pictórica, liberando a cor, sem mais recursos ilusórios, para um salto autônomo no espaço. Utilizando as cores-luz, denominadas por Oiticica, amarelo, laranja, vermelho-luz e branco, formatam suas primeiras experiências de cor no espaço real.

¹⁰¹ *Ibid*, 50.

¹⁰² FAVARETTO, Celso. *Op. Cit.* 2000, 56.

¹⁰³ BRETT, Guy. *Apud* ELIAS, Tatiane de Oliveira. Hélio Oiticica: Crítica de Arte, 63, consultado em 2 de abril de 2017.
<https://books.google.pt/books?id=roKMAwAAQBAJ&pg=PA63&lpg=PA63&dq=#v=onepage&q&f=false>

¹⁰⁴ FAVARETTO, Celso. *Apud* ELIAS, Tatiane de Oliveira. Hélio Oiticica: Crítica de Arte, 63, consultado em 3 de abril de 2017.
<https://books.google.pt/books?id=roKMAwAAQBAJ&pg=PA63&lpg=PA63&dq=#v=onepage&q&f=false>

As *Invenções* representam a base da construção investigativa da “estrutura-cor no espaço e no tempo”; constituem a passagem do desenvolvimento nuclear da cor, radicalizando a transformação da pintura, extrapolando suas possibilidades e potencialidades, sejam elas através das múltiplas camadas monocromáticas direcionando então a visualidade ou simplesmente como elemento tonal ativo, vivo, no limite das possibilidades do pintar sobre o suporte, a estrutura da pintura.

O potencial do uso das camadas de tintas, em direções e sobreposições, foi usado para intensificar a superfície bidimensional, numa tentativa de sugestão de profundidade através dos efeitos de contraste de luz. Para Oiticica esses trabalhos são uma “tomada de consciência do espaço como elemento totalmente ativo, insinuando-se aí o conceito de tempo”.¹⁰⁵

Nas *Invenções* fica claro a transição do quadro para o espaço, abrangendo um período da produção bem como dos *Núcleos* (1960-1963) NC 1, NC 3, NC 4 e PN 1. Nessas obras, Oiticica propôs um elaborado sistema de camadas de cores, entre três a quatro sobreposições de tinta, também com uma demão de tinta branca preparatória. Os *Núcleos* exemplificam *a posteriori* a importância das experimentações da cor em suas obras originárias das *Invenções*. É o momento em que ocorre a ruptura com o conceito tradicional de quadro, onde “o que era antes fundo, ou também suporte para o ato e a estrutura da pintura, transforma-se em elemento vivo”¹⁰⁶, deixando de ser um elemento passivo de construção na pintura.

Imagem 58.

Percebe-se, nessas obras, a transmutação da pintura em estrutura, em cor e matéria. Oiticica cria um campo de ação ativando o espaço. Para Luiz Camillo de Osório, “(...) a cor é matéria, ela vibra com as pinceladas, e ela é pulsação luminosa, criando um campo de ação que se expande no espaço. Esta dimensão de matéria da cor, sua densidade pigmentar e seus matizes de luz surgem pelo movimento e espessura das pinceladas (...)”.¹⁰⁷

¹⁰⁵ OITICICA, Hélio. *Op. Cit.* 1986, 50.

¹⁰⁶ OITICICA, *Ibid.* 50.

¹⁰⁷ OSÓRIO, Luiz Camillo. As cores e os lugares em Hélio Oiticica: uma leitura depois de Houston. *Arte em Circulação*, consultado em 19 de fevereiro de 2017.
<http://www.canalcontemporaneo.art.br/artemcirculacao/archives/001174.html>

Pela luminosidade conseguida pelas sobreposições pictóricas do mesmo tom, diluindo-a ou deixando-o mais transparente, a cor cria seu próprio tempo, sendo esse corpo uma temporização da mesma: torna-se “corpo da cor”. Para Oiticica

“Vem então o princípio: ‘Toda a arte verdadeira não separa a técnica da expressão; a técnica corresponde ao que expressa a arte, e por isto não é algo artificial que <aprende> e é adaptado a uma determinada expressão, mas está indissolivelmente ligada à mesma’. É pois a técnica também de ordem física, sensível e transcendental. A cor, que começa a agir pelas suas qualidades físicas, passa ao campo do sensível pela interferência do artista, mas só atinge o campo da arte, ou seja, da expressão, quando o seu sentido está ligado a um pensamento ou a uma ideia ou a uma atitude, que aparece aqui conceitualmente, mas que se expressa; sua ordem, pode-se dizer então, é puramente transcendental. O que digo ou chamo de ‘uma grande ordem da cor’, não é a sua formulação em bases puramente físicas ou psíquicas, mas a inter-relação dessas duas com o que quer a cor expressar, pois tem ela que estar ligada ou a uma dialética ou a um fio de pensamentos e ideias, para atingir o seu máximo objetivo, que é a expressão.”
108

Essas experiências cromáticas são de grande valia para suas invenções. Segundo Favaretto¹⁰⁹, por suas propriedades luminosas, passam do “pigmentar estático” para o “luminoso dinâmico”, numa reverberação da estrutura, pronunciando-a em direção ao espaço. Nas *Invenções*, segundo Oiticica, as cores-luz sem saltos tonais, em evolução, são tons próximos, monocromias, sem distanciamento dos contrastes.

“O desenvolvimento nuclear que procuro não é a tentativa de amenizar os contrastes, se bem que o faça em certo sentido, mas de movimentar virtualmente a cor, sem sua estrutura mesma, já que para mim a dinamização da cor pelos contrastes se acha esgotado no momento, como a justaposição dissonante ou a justaposição de complementares.”¹¹⁰

Por não ter um distanciamento cromático, permite assim o *desenvolvimento nuclear da cor* num retorno ao núcleo da cor, numa busca de sua duração: *uma busca dessa dimensão infinita da cor, em relação com a estrutura, o espaço e o tempo*¹¹¹.

A transmutação da cor, como elemento tonal para elemento estrutural, se individualiza como que erigindo uma verticalidade e autonomia; a continuação para trás da estrutura permite um entrar em si, quase contínuo, ininterrupto diálogo de

¹⁰⁸ FAVARETTO, Celso. *Op. Cit.* 2000, 58.

¹⁰⁹ *Ibid.* 87.

¹¹⁰ OITICICA, Hélio. *Op. Cit.* 1986, 40.

¹¹¹ OITICICA, Hélio. *Op. Cit.*, 1986, 40/41.

estrutura/suporte/cor. A cor, como autônoma dessa situação vivencial, se apropria da estrutura como que detentora, do passe livre, ao desejo do espaço livre, incorporando assim um destaque da parede (suporte), anulando a ação suposta entre a figura/fundo/suporte, desprendendo-se dessa relação, afirmando-se no espaço como intensão pura, intensidade latente. A partir desse momento, não tem caminho de retorno: o salto da cor para o espaço além pictórico se concretiza.

Bilaterais

“A chegada à cor única, ao puro espaço, ao cerne do quadro, me conduziu ao próprio espaço tridimensional, já aqui com o achado do sentido do tempo. Já não quero o *suporte do quadro*, um campo *a priori* onde se desenvolva o ‘ato de pintar’, mas que a própria estrutura desse ato se dê no espaço e no tempo.”
112

Os *Bilaterais* sintetizam e traduzem, no espaço, as experimentações dos *Metaesquemas* e *Invenções*. As formas superam as “delimitações” gráficas e de cor dos *Metaesquemas*, pois as figuras geométricas vêm fundidas em uma única peça (quadrados, retângulo e losangos). Compostas de madeira, recortada, montada e pintada de cores-luz (branco, amarelo, laranja e vermelho), são despregados da parede, soltos, aludindo aos *Metaesquemas* (em suas projeções visuais no espaço) e pretendidas, almejadas (pelo distanciamento da parede) pelas *Invenções*. Essas peças mantêm uma linearidade de formas, em suas faces, não expandindo de dimensão, ocupando ainda o plano vertical no espaço; algumas peças são suspensas por fios permitindo o transitar entre elas, num claro convite da arte no meio ambiente.

Com essa dinâmica, a espacialidade das peças convida à participação corporal do público, numa continuidade das *Invenções*. Nesse caso, existe uma diluição da estrutura neoplástica e também uma afirmação cromática: “a cor propõe-se como luminosidade e dinamismo espacial¹¹³, ativando uma relação entre essas figuras e espaço extraquadro, como que elemento ativo na relação obra/espectador, convidando-o a uma nova participação, não mais somente visual.

A relação da *Série Branca* com as pinturas de duas faces *Bilaterais*, “inspiradas nas experiências cromáticas em branco sobre branco de Malevich que incidiu sobre a

¹¹² *Ibid*, 51.

¹¹³ GULLAR, Ferreira. *Op. Cit.* 1985, 256.

noção de gravidade zero e infinito” atingiu nesse momento um limite: a tentativa da pintura criar corpo produziu uma nova forma, na demarcação entre arquitetura e pintura. Essas superfícies monocromáticas sem avesso do quadro pintam a estrutura-cor no espaço. Pintadas com têmpera ou óleo, suspensas por fios de nylon ao teto, compõem um espaço além quadro, lançando a pintura no espaço.

Segundo Favaretto¹¹⁴,

“Há diluição da estrutura neoplástica daqueles [Metaesquemas] e afirmação da conceção de cor destas [Invenções]. Suspensos no espaço, pendurados no teto, eliminam o avesso do quadro, constituindo-se como objetos de dupla superfície (bilaterais) e, mesmo, de várias superfícies (pois os perfis também se oferecem à experiência do espectador). Este é compelido a caminhar em torno das placas, despertando para uma atitude não-contemplativa na apreensão da cor.”

Imagem 59.

Os *Bilaterais* propõem uma experiência em duas faces: como em algumas obras da *Série Branca*, são compostos de dois tons de branco, com pinceladas de várias direções, convidam o espectador a passear entre elas, como que para decifrá-las. Num possível rastro de sua origem, os *Bilaterais* surgem após as pinturas *monocromáticas*, da *Série Branca*, *Amarela e Vermelha*, de formato triangular apoiados por placas de madeiras, afastadas da parede, sugerindo aí uma extensão da pintura no espaço. Também como extensão da pintura, Oiticica apresenta o *Bilateral Equali* (1959).

Imagem 60.

Nesse primeiro trabalho, cinco quadrados de mesmo tamanho, dispostas no espaço, divididos em dois tons, sem vínculo do esquema figura-fundo, como cubos virtuais, numa relação que, segundo Oiticica não fora “escultural”, mas sim arquitetural¹¹⁵, referindo-se a esse trabalho como pinturas no espaço.

Essas peças são concebidas por placas planas que possuem tiras embutidas de madeiras nas laterais do lado inverso, separando-os por centímetros, formando uma linha escura entre os espaços, como um espaço negativo.

¹¹⁴ FAVARETTO, Celso. *Op. Cit.* 2000, 60.

¹¹⁵ OITICICA, Hélio. *Op. Cit.* 1986, 45.

Essa composição permite uma apreensão interna do tempo, mais relacionável ao metafísico do que ao artístico. Para Oiticica¹¹⁶, a posição de arte no século XX direciona para o metafísico, sendo inútil outro caminho, buscando sua essência em si próprio.

O espectador, ao caminhar em volta dos *Bilaterais* contempla um lado que, no decorrer dessa ação, tende a completar sua órbita, tendo uma percepção multidimensional da obra. Esse movimento traduz a temporalidade da obra com a cor. Nesse caminhar, desenrolar, desenvolver, o sentido é perceber as perspectivas da obra e suas dimensões com cor, estrutura, espaço e tempo; essa duração da observação acrescenta a essa dimensão temporal, o fenômeno “cor-tempo”.

Imagem 61.

Com esses *Bilaterais*, a cor metafísica é atingida, pois existe uma fusão onde a cor vira estrutura, não se separam, numa simbiose cor/tempo. A cor e o tempo se propagam no espaço, fazendo parte da mesma fenomenologia. Um ponto alto dessas obras/experiências/invenções implica na posição do participante.

Nesse momento, o observar é subjetivo, ainda que o sujeito que julga dependa dos seus sentimentos; as propriedades do objeto incitam o juízo do gosto, que segundo Immanuel Kant, *deve ser* desinteressado e contemplativo, independente de motivações pessoais. Essa *observação*, em estágio de transmutação, possui um caráter universalmente subjetivo, pois deve ser válido para todos os sujeitos que o julgam por um *observar desinteressado*. Propõe como existência ideal um sentido de gosto comum a todos que possibilite avaliar os objetos estéticos da mesma forma e permitir, assim, uma universalidade desses juízos. A mera contemplação do observador já é ultrapassada e a experiência estética transmuta, ambos num novo processo: uma nova participação, mesmo que ainda como observador, não somente de observador de juízo de gosto. É incitado a algo mais que sua simples compreensão observadora, a buscar questionamentos que a revelem em sua extensão.

Imagem 62.

¹¹⁶ *Ibid.* 18.

Com essa fenomenologia do desdobrar da cor para o espaço, o conceito de tempo/espaço torna-se papel de entidade viva. Para Oiticica¹¹⁷, “é preciso que a cor viva, ela mesma; só assim será um único momento, carrega em si seu tempo, e o tempo interior, a vontade de estrutura interior”.

A partir daí, os *Relevos espaciais* tomam conta do espaço.

Relevos Espaciais

Na continuação das *Invenções* monocromáticas e num desdobrar dos *Bilaterais*, os *Relevos Espaciais* (1959-1960) pintam a estrutura-cor no espaço. Como nas *Invenções*, são superfícies pintadas; como os *Bilaterais* não possuem o avesso do quadro e são suspensas por fios de nylon presos no teto. Oiticica ainda se refere aos *Relevos Espaciais* como “pintura no espaço real”, numa nova perspectiva: renova o espaço pictórico. É uma passagem decisiva nos desenvolvimentos construtivos, ainda não realizada. Para Favaretto¹¹⁸, é uma “releitura dos contra-relevos de Tatlin e das arquiteturas suprematistas”, pois “eles efetivam o visionário do construtivismo, na sua convicção de que “somente as construções espaciais tocariam o coração das massas humanas futuras”¹¹⁹.” Para Malevitch¹²⁰, depois do branco sobre o branco inevitavelmente a pintura se proporia como “uma continuação no espaço”. Assim, os neoconcretos ativam o espaço experimentando uma relação entre homem e o próprio espaço.

Rompendo com a bidimensionalidade tradicional do quadro, essas peças partem para o espaço: a participação do espectador ocorre na vivência visual da cor e suas possibilidades estruturais. Essas placas de madeira sobrepostas, como origamis gigantes ou dobradiças fantásticas, dão a impressão de autonomia de sua existência, num convite a um diálogo de descoberta obra/espectador. Para Oiticica são,

“(...) as primeiras coisas feitas no espaço, onde a cor entrava por dentro e tinha uma porção de vazados. A cor entrava e saía de dentro. Feitos de madeira suspensos no espaço, e você podia caminhar em volta. Se projetam mais no espaço do que os *Bilaterais* que eram planos.”¹²¹

¹¹⁷ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*, Luciano Figueiredo; Lygia Pape; Waly Salomão (orgs.), Rio de Janeiro: Rocco, 1986, 18.

¹¹⁸ FAVARETTO, Celso. *Op. Cit.* 2000, 59.

¹¹⁹ GABO-PÉVSNER *apud* FAVARETTO, Celso. *Ibid.* 59.

¹²⁰ GULLAR, Ferreira. *Op. Cit.* 1985, 137/138.

¹²¹ OITICICA, Hélio. A última entrevista. Por Jorge Guinle Filho. Interview, abril de 1980. In: OITICICA, 2009, 264-65.

Imagem 63.

Na experiência com os *Relevos espaciais*, o espectador/observador circula por entre e por debaixo das peças, numa vivência com a cor. Essa participação é ativada pela utilização de cores-luz, como o amarelo, vermelho e branco, que determinam a autonomia da estrutura. Oiticica chama esse fator de “corpo da cor”, onde a estrutura se lança, totalmente, sem a contradição de figura e fundo. Nessa percepção a cor é estrutura, não um simples atributo das coisas, possuindo um caráter vivencial.

Os *Relevos Espaciais*, para Oiticica

“(...) são uma tentativa de estruturar a cor em novas bases, pela própria necessidade a que cheguei dentro da minha pintura. Não resultaram em uma “troca” de suportes, do quadro para objetos criados no espaço, mas foi uma evolução da própria estrutura do quadro, conduzida pela relação intrínseca e inseparável com a da cor, que me levou a buscar essa nova estruturação. É preciso acentuar, pelo contato desses relevos, o caráter de totalidade que já se cria entre a cor e a estrutura, entre o espaço e o tempo (...) através principalmente da presença da cor, que de modo algum podemos separar dos elementos estruturais, ergue-se aqui a pura significação expressiva da obra.”¹²²

No crescente dos *Bilaterais* para os *Relevos Espaciais*, a participação do espectador é intensificada. As placas se sofisticam e “perdem a linearidade: como setores de um molde, dobram-se, desdobram-se, como variações espaciais. A cor entra e sai pelas aberturas, explorando o efeito de cheio e vazio; (...) há uma intensificação das relações entre cor e espaço”, segundo Favaretto¹²³. A relação entre cor, espaço e tempo fica mais evidenciada do que nos *Bilaterais*: seja pelos cheios e vazios de seus planos de construções mais elaboradas, seja pela iluminação do ambiente que intensifica um dinamismo espacial, possibilitando múltiplas leituras pelo contraste do peso *versus* leveza. Esses relevos, que são construções de placas de madeiras cortadas com formatos geométricos pintadas por uma cor-luz única e intensa, são sobrepostas de uma ou mais peças, coladas, resultando em dobraduras aerodinâmicas que se expandem e se cruzam, cujos ângulos formam espaços negativos por onde a luz pode entrar, agindo como agente transformador da obra. Por serem suspensos, permitem um vislumbrar total das peças.

¹²² OITICICA, Hélio. *Op. Cit.* 1986, 67.

¹²³ FAVARETTO, Celso. *Op. Cit.* 2000, 61.

Esse flutuar da peça propõe uma autonomia da cor, desdobrando-a no espaço intensificado pela sombra que o próprio relevo cria, expandindo para o exterior.

Imagem 64, 65 e 66.

Essa aerodinâmica da construção é uma característica forte dessa série. Oiticica, nesse desdobrar-renovar da estrutura, criou maquetas de papel e papelão, num total de 32. Pela sofisticação das junções e dificuldade de construção, tanto pelos planos oblíquos quanto por seus ângulos fechados, a maioria não fora construída.

Os *Relevos Espaciais* possuem características de independência, flutuam no espaço possibilitando um caminhar entre as peças pelo ambiente incitando uma nova participação do observador, que transita, se movimenta por entre elas. Essa participação acontece pela experiência visual, ainda que de uma maneira especulativa, curiosa, exigindo do observador um novo posicionamento corporal e perceptivo que anuncia sua inclusão na obra, no tempo espacial vivido, ativo, conjugando um fator obra-participador.

Os *Relevos Espaciais*, de Oiticica, podem ser comparados aos *Contra-Relevos* (1910-1915), construções suspensas de Tatlin. Essas construções inovadoras, para Ramires¹²⁴, “(...) dizem respeito mais à escultura do que à pintura e, a partir deste ponto de vista, podem até ser consideradas como predecessoras da assemblage”. Nas construções de Tatlin, composições que agregam estruturas mas que usam o suporte preso entre planos da parede dependendo dessa relação para existir, possuem formas arquiteturais mas ainda não permitem uma observação autônoma, circundante e participativa, da estrutura, pelo observador que ainda a contempla.

Imagem 68 e 69.

As séries dos *Contra-Relevos* (1958-1960) e dos *Casulos* (1959), de Lygia Clark, se aproximam mais dos *Relevos Espaciais* de Oiticica. Para Ramires¹²⁵, “a dobra interna do plano aparece para anunciar - como na própria concepção dos *Relevos Espaciais* de Hélio Oiticica - o surgimento de um organismo vivo”. Clark, rompendo com o plano como suporte representativo bidimensional, articula novas superfícies e suportes em seus

¹²⁴ RAMÍREZ, Mari Carmen. *Apud* SANTOS, Nívea Valéria dos Santos. *Op. Cit.*, 2012, 48.

¹²⁵ *Ibid*, 48.

trabalhos. Da passagem dos *Contra-Relevos*, pinturas construtivistas em madeira, para os *Casulos* (1959), placas de metal que se desdobram de si em si, o desdobrar da pintura é percebido como que criando corpo do espaço pictórico construtivista lançando-se quase fora do suporte. Do casulo germinado cujo conceito de organicidade é apresentado, os *Bichos* (1960-1964) nascem metamorfoseados em estruturas em alumínio, cujas dobradiças permitem posições variadas, equilibradas no espaço pela manipulação do observador que agora é transmutado a participante.

Imagem 70 e 71.

Oiticica¹²⁶ chega, após suas experiências do programa dentro da pintura, aproximadamente 2 anos, à conclusão de que “(...) a pintura teria de sair para o espaço, ser completa, não em superfície, em aparência, mas na sua integridade profunda (...)” transformando a “(...) pintura-quadro em outra coisa (para mim o não-objeto), que já não é mais possível aceitar o desenvolvimento «dentro do quadro» (...)”.

A partir de um minucioso estudo das superfícies pictóricas através de uma organização cromática de sua estrutura, Oiticica chegou a um desenvolvimento da “cor-luz” que, por superposições de camadas, revela seu núcleo. Esse núcleo, que tem sua autonomia, ressaltada pela forma, afirma sua independência no espaço e tempo, como “estrutura-cor”. A cor ressalta a forma e afirma-se como corpo autônomo no espaço.

Inicialmente comprometido com a renovação da pintura, do programa dentro da pintura, e na sequência com a transformação do espaço estrutural plástico, Oiticica chega a resultados da “estrutura-cor” e da “cor-tempo”. Esses resultados abrem possibilidades onde as “estruturas-cor no espaço e no tempo” intensificam um campo de pesquisas que emergem “novas ordens”, o que ele classifica como “estado de invenção”. Nessas experimentações-invenções, na busca da cor pura, Oiticica transforma a superfície cromática em matéria cromática¹²⁷, vislumbrando uma “grande ordem da cor” gerada pela expansão da cor no espaço e, nessa dilatação espacial, sua duração é “corporificada”.

¹²⁶ OITICICA, Hélio. *Op. Cit.* 1986, 26/27.

¹²⁷ FAVARETTO, Celso. *Op. Cit.* 2000, 76/77.

O Não-objeto como teoria da arte Neoconcreta

“A expressão não-objeto não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja o oposto dos objetos materiais com propriedades exatamente contrárias desses objetos. O não-objeto não é um anti-objeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar resto. Uma pura aparência.”¹²⁸

Lançado como contribuição a II Exposição Neoconcreta no Palácio da Cultura, Rio de Janeiro, em 1960, a *Teoria do Não-Objeto* tem como intuito fornecer material de pensamento e questionamento perante a arte neoconcreta, desenvolvida nesse período por artistas do Rio de Janeiro e de posicionamento à arte concreta pelo grupo Ruptura, de São Paulo. Conceito criado por Ferreira Gullar, através do texto *Teoria do Não-Objeto* de 1959, especificando o sentido da obra na experiência neoconcreta. Pontuando trabalhos de Lygia Clark (1958) e Amílcar de Castro (1959) como fatores dessa formulação, como base teórica, mostra a especificidade da arte neoconcreta. Gullar estende também o sentido de não-objeto aos trabalhos de Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spamidid, artista que fizeram parte da exposição e do manifesto neoconcreto.

Sobre os trabalhos de Lygia Clark, Gullar pontua:

“Ao vê-los percebi que alguns quadros tinham moldura larga e no mesmo nível da tela, sendo que, em dois deles, a composição geométrica extravasava da tela para a moldura, incluindo-a, por assim dizer, no espaço virtual da obra... era como se toda a “pintura” evaporasse (...). Essa observação (...) me levará a uma nova leitura do processo da arte contemporânea, dando origem, mais tarde, a *Teoria do Não-Objeto*.”

Para Oiticica

“De 1954 (época da arte concreta) em diante, data a experiência longa e penosa de Lygia Clark na desintegração do quadro tradicional, mais tarde do plano, do espaço pictórico etc. No movimento Neoconcreto dá-se essa formulação pela primeira vez e também a proposição de poemas-objetos (Gullar, Jardim, Pape), que culminam na Teoria do Não-Objeto de Ferreira Gullar.”¹²⁹

¹²⁸ “Teoria do Não-Objeto” foi lançado numa edição do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil como contribuição à II Exposição Neoconcreta, realizada no salão de exposição do Palácio da Cultura, Estado da Guanabara, de 21 de novembro a 20 de dezembro de 1960.)

¹²⁹ OITICICA, Hélio. *Op. Cit.* 1986, 86.

Desse modo, Gullar e Oiticica concordam sobre a ligação do surgimento da teoria neoconcreta aos experimentos de Clark que culminaram com os *Bichos*.

Para Gullar,

“Um não-objeto – seja um poema espacial, seja um *Bicho* – está imóvel diante de você mas à espera de que o manuseie e assim revele o que traz oculto em si. Depois de manuseá-lo, você o devolve à situação anterior, imóvel outra vez, à espera de que alguém venha de novo manuseá-lo. Por isso, o defini assim naquela época: o não-objeto é uma imobilidade aberta a uma mobilidade aberta a uma imobilidade aberta.”¹³⁰

Assinala portanto, nesse momento, um novo conceito que envolve e traz o observador para um outro papel, com significado experimental, sensorial.

Para Gullar, a teoria do Não-Objeto representou o resultado de sua análise sobre a arte moderna, notadamente, do processo que ela experimentou a partir do surgimento da pintura não figurativa, ou seja, quando se excluiu da pintura a imagem dos objetos: conteúdo do primeiro eixo da teoria que remonta a tradição artística que o autor irá refutar para contextualizar a inovação de novas possibilidades e interpretações a partir das experiências com os não-objetos.

¹³⁰ GULLAR, Ferreira. Poemas espaciais, Experiência Neoconcreta, p. 59 ou Apontamentos da Teoria do Não-Objeto como problemática na construção da historiografia da Arte Neoconcreta, Poemas espaciais, <http://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/viewFile/19823/12796> em 10/06/2017.

4º Momento: O corpo da percepção

Estruturas-cor

Núcleos

“A experiência da cor, elemento exclusivo da pintura, tornou-se para mim o eixo do que faço, a maneira pela qual início uma obra.”¹³¹

As *Invenções*, *Bilaterais* e *Relevos Espaciais*, na obra de Oiticica, são estruturas-cor no espaço e no tempo. Mas é nos *Núcleos* que Oiticica formula o *desenvolvimento nuclear da cor*, abrindo todas as possibilidades da liberdade da cor no espaço e sua integração com o tempo. Para Oiticica,

“Quando, porém, a cor não está mais submetida ao retângulo, nem a qualquer representação sobre este retângulo, ela tende a se ‘corporificar’; torna-se temporal, cria sua própria estrutura, que a obra passa então a ser o ‘corpo da cor’.”¹³²

Os *Núcleos* são espaços separados por placas de cor, que remetem às *Invenções*, suspensas por fios, mas que formam alguns núcleos, como espaços internos mas separados uns dos outros, a serem vislumbrados e percorridos. São espaços constituídos por um movimento em espiral, labiríntico, como que se a estrutura suspensa se fechasse, num entorno nuclear em si própria. Essas placas de cor-luz conjugam uma relação arquitetônica/musical, numa relação intrínseca, estrutural e, para Oiticica¹³³ “Os núcleos, *equali*, (...) são essencialmente musicais na relação de parte com parte, que, longe da seriação de elementos, compõem um todo fenômeno lógico.” O corpo da cor-luz, das placas, traça um caminhar, rítmico, vibrante, expandindo em sentido ao espaço em direção ao observador. Esse ritmo criado pela cor no espaço, repetitivo da obra, se relaciona com quem observa numa percepção subjetiva. Para Favaretto¹³⁴, essas “arquiteturas espacializadas” são espécies de protocasas, cujo sentido íntimo é de recriar

¹³¹ OITICICA, Hélio. *Op. Cit.* 1986, 23.

¹³² *Ibid*, 23.

¹³³ *Ibid*, 23.

¹³⁴ FAVARETTO, Celso. *Op. Cit.* 2000, 85.

o espaço exterior criando-o na verdade pela primeira vez, esteticamente. Ainda nos *Núcleos* a ênfase é na visualidade, mesmo com a “corporificação” da cor.

Chegando ao ápice de suas experiências com a cor, no final dos anos de 1960, Oiticica pontua a importância dessa síntese:

“É preciso dar a grande ordem à cor, ao mesmo que vem a grande ordem dos espaços arquitetônicos. A cor, no seu sentido de estrutura, apenas pode ser vislumbrada. A Grande ordem nascerá da vontade interior em diálogo com a cor, pura, em estado estrutural; é um instante especial que, ao se repetir, criará essa ordem; são instantes raros.”¹³⁵

Com a *arquiteturalização* da cor por sua duração no espaço e no tempo, Oiticica relaciona esses conceitos como o *desenvolvimento nuclear* (que não é uma dinamização da cor). Condensando essa nova ordem cromática, os *Núcleos* (1960-1966) são constituídos por painéis de madeira, ora quadrados, ora retangulares, tamanhos variados pintados e dos dois lados em cores-luz, cores quentes (amarelo, laranja e vermelho luminoso), suspensos, pendurados a uma grade de madeira presa ao teto, arranjados na forma de um labirinto ortogonal, permitindo que o espectador passe por entre o núcleo, experimentando a cor diretamente. Sendo marcadas, numeradas, simulando uma planta arquitetônica, propõem uma ortogonalidade característica de construções. Inicialmente concebidos em maquetes de papelão, em pequena escala, como investigação cromática, os *Núcleos* propõem uma integração estrutural/espaço/tempo. Classificando uma consequência da pintura-quadro transformada em pintura no espaço, Oiticica sugere então a “pintura nuclear”, como integração dos elementos cor, tempo, espaço numa nova estrutura.

“Os Núcleos constituem a consequência da pintura-quadro transformada em pintura no espaço, organizando-se aqui em núcleos, sugerindo mesmo a idéia de uma ‘pintura nuclear’. Não cabe também aqui a explicação teórico-estética da idéia. Acho, porém, que são uma inovação importantíssima na integração da cor em novo contexto estético que não o ‘quadro’, para mim ultrapassado, constituindo ainda um ‘suporte’ para o desenvolvimento da cor. É, na verdade, a integração dos elementos cor, tempo, espaço numa nova estrutura.”¹³⁶

Imagem 72 a 80.

¹³⁵OITICICA, Hélio. *Op. Cit.* 1986, 25.

¹³⁶OITICICA, Hélio. Projeto Cães de Caça e pintura nuclear. Depoimento para o MAM-RJ, em novembro de 1961. In: OITICICA, 2009, consultado em 11 de junho de 2017.
http://pt.museuberardo.pt/sites/default/files/documents/folha_de_sala_helio_oiticicapt.pdf

O conceito de construção implícito nos *Núcleos* é consequência das experiências de Oiticica com a pintura no espaço, na sequência dos *Bilaterais* e *Relevos Espaciais*. A compreensão da problemática do suporte, para Oiticica, é complexo. Compreende a necessidade da transformação do suporte, como foi da “pintura mural para o quadro e agora do quadro para o espaço”, como problema do “espaço-suporte da expressão”, não somente o suporte físico, mas sim o suporte expressão, intrínseco entre espaço e estrutura. Pontuando sobre *quem figura sobre algo, melhor figura através de algo*, Oiticica vê a problemática do suporte ambígua, pois uma arte que está baseada nas transformações estruturais está contrária ao estado passivo do suporte. Para Oiticica¹³⁷, “há o intermediário entre o sentido de espaço e estrutura e o espectador que recebe a idéia”, que o artista precisa de meios com que se expressar, sendo esses diretos: quanto mais estrutural e abstrata for a expressão, afastando-se do naturalismo e da figuração, mais simples será a transformação e absorção do suporte. Oiticica conclui que essa necessidade da transformação e absorção do suporte não nasce de comparações analíticas nem da dialética da evolução pictórica, mas “de uma aspiração interior irresistível. Isso antes de nada.”

Imagem 81 a 89.

Oiticica projetou três tipos de *Núcleos*: pequeno (5,20 x 3,70 x 3,70 m), médio e grande (6,70 x 9,75 m) em 1960. Inicialmente seu projeto experimental era composto por oito núcleos; seis foram realizados. O programa de cor para os projetos *Núcleos* NC 1, NC3, NC4 E NC 6 foram ilustrados com *gauche*. Esses núcleos não se diferenciam pelo tamanho, mas sim pelo seu agrupamento e a condensação de seus elementos. Oiticica produziu, entre os anos de 1960 a 1963, um núcleo pequeno e três médios.

Concebeu o grande Núcleo em 1960, mas só o produziu em 1966, em um grande ambiente com a combinação três núcleos médios, NC3, NC4, NC6: o Grande Núcleo ou Manifestação Ambiental nº 1 (1960-1966).

O primeiro Núcleo, NC1 Pequeno Núcleo, de 1960, composto por 5 peças, é independente, como que um protótipo para o restante dos núcleos. Oiticica incorpora, a esse núcleo, espelhos que fornecem luz adicional e permitem um vislumbre total da obra.

¹³⁷OITICICA, Hélio. *Op. Cit.* 1986, 38.

No chão, o efeito reflexivo permite que seu núcleo, sua parte inferior interna (não visível sem esse recurso) seja desvendada pelo observador que pode participar de seu complexo núcleo cromático. Também intensifica a projeção da luz nas superfícies dos painéis. Essas formas complexas, desse núcleo, remetem ao formato angular dos *Relevos Espaciais* e sua complexidade. A cor, amarelo vibrante, desenvolve um sentido nuclear e forma uma linha abstrata; sua cor vibrante é presente no interior tanto as formas recuadas do seu exterior. Com formato mais aberto e tridimensional, com sombras fortes e espaços recuados entre as formas e ângulos, convidam o observador a uma autorreflexão, incorporando-o como participante e sua presença ativa. As superfícies pictóricas de NC1 são compostas por várias técnicas de pintura: através de efeitos de aplicação (pinceladas finas, sem marca e com marca de pincel e pinceladas direcionadas) permitem uma variedade de texturas e efeitos de brilho. Numa alusão aos *Metaesquemas*, cujos espaços positivos e negativos formam uma espécie de dança com tensão, os vãos entre os painéis ortogonais têm suma importância, formando um ritmo que potencializa a cor.

Imagem 90, 91 e 92.

O NC3, o primeiro núcleo médio, que é composto por 12 painéis, evidencia esse ritmo: são três linhas (camadas) ortogonais, cujos espaços vazios não se cruzam quando projetados sobre uma superfície plana. Para Oiticica, esse trabalho foi de grande valia para seu desenvolvimento: o espaço tornou-se incorporado como signo. A pintura sobre esses painéis é direcionada verticalmente e as marcas do pincel criam linhas na camada superior da pintura, permitindo que a camada anterior interfira nessa camada. O acabamento das peças é feito por resina que dá brilho à superfície; é acrescentado nessa etapa areia fina ou serragem, acrescentando à textura, um certo desvio e refração da luz.

Oiticica produziu três Núcleos médios, NC3 (1960-1961), NC4 (1960-1962) e NC6 (1960-1963). Constituídos por painéis retangulares, semelhantes aos painéis da *Série Branca* (essas agora pintadas nas duas faces), os Núcleos médios são pintados por diferentes tintas permitindo novos vislumbres de luz e cor, através de suas camadas e texturas. A construção labiríntica permite o caminhar por entre as placas. Os painéis do NC3 possuem um esquema de cores composta por amarelo e duas misturas de vermelho. Um lado do quadrado tem um tom claro e outro mais escuro, sendo evidente somente no painel 5.

Imagem 93.

O Grande Núcleo composto por NC3 (1960-1961), NC4 (1960-1962) e NC6 (1960-1963) tem painéis em tons de violeta (cor secundária), do claro ao escuro, leve ao intenso, em oposição ao seu tom de contraste o amarelo, em uma gama de amarelos luminosos, numa escala cromática sutil que provoca uma tensão visual. Também em expansão, essas amarelos propagam em direção às margens esquerda e direita no NC6 composto por 16 painéis, em cores de verde limão, amarelo e laranja. E o NC3 em *dégradé* de amarelos mais intenso.

Nos Núcleos, as cores mais claras são dispostas próximas ao centro. No NC3 o sistema de cor segue um padrão de claro/escuro. NC4, menos regular, intercalando claros com escuros, permitindo um caminhar da cor, de uma placa para outra, aumentando assim sua intensidade tonal ou intensidade da luz que incide sobre as placas. Nessas placas Oiticica trabalha com a camada de resina brilhante de uma forma circular, como que gestual e aberta, revelando a penúltima camada de tinta proporcionando um irradiar da cor de dentro da pintura.

Imagem 94 e 95.

O desdobrar da cor e sua fenomenologia é presente em toda poética de Oiticica. Nos *Núcleos* a cor teve sua dimensão arquitetônica desvelada. Diretamente ligada à construção espacial de um labirinto, o sentido arquitetural está presente; o espectador agora se relaciona com a obra. Ele pode andar pela obra, como num campo “corporificado” de cor. Os painéis, em ângulos de 90 graus, projetam uma dinâmica no espaço num convite/provocação ao espectador.

Oiticica, através do desdobramento da cor proporcionou, à cor, um salto no espaço. Movendo virtualmente a cor, em sua estrutura, ampliou as experiências temporais dos *Relevos Espaciais*, um objeto circulável, e criou um caminho cromático permitindo que o espectador se movesse dentro da experiência espacial da cor, numa vivência da cor no espaço. Com estas experiências no espaço. Ativando a vivência da cor a partir dos *Núcleos*, ressoando a cor no ambiente, inaugura suas “ordens de manifestações ambientais”.

Para Oiticica,

“O núcleo, que em geral consiste numa variedade de placas de cor que se organizam no espaço tridimensional (...) permite a visão da obra no espaço (elemento) e no tempo (também elemento). O espectador gira a sua volta, penetra mesmo dentro do seu campo de ação, A visão estática da obra, de um ponto só, não a revelará em totalidade; é uma visão cíclica.”¹³⁸

O espectador tem agora uma visão da cor no sentido completo: “físico, psíquico e espiritual; se desenrola como um complexo fio (desenvolvimento nuclear da cor), cheio de virtualidades”¹³⁹. Oiticica, com as experiências dos *Núcleos*, abre “todas as portas para a liberdade da cor e para sua perfeita integração estrutural no espaço e no tempo”, como numa conclusão/fusão dos trabalhos, *Bilaterais* e *Relevos Espaciais*. Possibilitando o penetrar e caminhar por dentro da obra labiríntica e o movimentar suas placas, o observador-participante é colocado no centro da obra, não mais numa visão cíclica, mas agora é o descobridor da obra. Do campo de visão/ação o espectador passa a uma completa integração com “estrutura-cor”. Na continuidade dos processos, surge o *Penetrável*, que “abre novas possibilidades ainda não exploradas dentro desse desenvolvimento, a que se pode chamar *construtivo*, da arte contemporânea.”¹⁴⁰

Oiticica e seus contemporâneos - Neoconcretismo x Minimalismo

O processo criativo de Oiticica ultrapassa barreiras e procura ir além da cultura e dos conceitos estabelecidos pela sociedade, cujo processo de realizar está ligado à ação, juntamente com seus contemporâneos e os integrantes do Neoconcretismo.

Em uma correspondência de Clark a Oiticica, ela pontua:

“Você vê, até o realizar-se está vindo diretamente ligado à ação. Todos os mitos caíram por terra [...] e nós, os privilegiados, temos que propor na ação porque o momento, o agora é a única realidade tangível que ainda comunica algo. [...] Esses são hoje os verdadeiros revolucionários. Para mim, na medida em que revelamos um novo mundo somos ainda o resto de um mundo antigo, e se não fazemos mais a 'obra' somos de qualquer maneira o 'personagem' que expressa

¹³⁸ OITICICA, Hélio. *Op. Cit.*, 1986, 51/52.

¹³⁹ *Ibid*, 52.

¹⁴⁰ *Ibid*, 54.

o pensamento 'obra'. [...] Pela primeira vez o existir consiste numa mudança radical do mundo em vez de ser somente uma interpretação do mesmo.”¹⁴¹

O experimental, para ambos, era fundamental como princípio criador na forma de arte. Englobando o gesto, o corpo e o movimento, a obra existe nesse diálogo com o participante, diluindo assim as noções de autoria. Clark e Oiticica esmiúçam o processo das experiências, que o ato de criar proporciona, emergindo possibilidades de uma recriação própria, através dessa mesma arte, ou da antiarte. Esse processo criativo traz semelhanças evidentes que podem ser análogas com um período específico criativo mundial, entre o Neoconcretismo¹⁴² e o Minimalismo¹⁴³. Ambos surgem e se desenvolvem entre o final dos anos de 1950 e meados da década seguinte; empregam o vocabulário geométrico, a supressão e a dissolução de campos específicos da pintura e escultura, extinção da moldura, do plinto, as pontuações teóricas e trazem o corpo-espectador na experiência temporal da arte, concebendo um novo objeto artístico e o incluindo-o no espaço ambiente. Em contrapartida, suas diferenças são distintas e pontuais, como seus contextos culturais e artísticos, oposição de influências construtivistas europeias com tradições modernistas locais e aportes teóricos distintos.

Uma diferença pontual nos movimentos atua entre a subjetividade e objetividade nas concepções artísticas¹⁴⁴. O neoconcretismo, rompendo com o concretismo, busca uma

¹⁴¹ CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980, 59.

¹⁴² “Teoria do não-objeto”. A expressão não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja o oposto dos objetos materiais com propriedades exatamente contrárias desses objetos. O não-objeto não é um anti-objeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar resto. Uma pura aparência. A Teoria do Não-Objeto, de Ferreira Gullar, apareceu numa edição do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil como contribuição à II Exposição Neoconcreta, realizada no salão de exposição do Palácio da Cultura, Estado da Guanabara, de 21 de novembro a 20 de dezembro de 1960. NEOCONCRETO, Manifesto. Por Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmaner, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spamidis, e publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 22 de março de 1959. Consultado em 12 de maio de 2017. <http://sibila.com.br/mapa-da-lingua/teoria-do-nao-objeto/12889>

¹⁴³ “Objetos específicos”, considerado o “manifesto” teórico do minimalismo, foi escrito, segundo o artista, em 1963. Nesse texto Donald Judd afirma que a característica essencial da produção dos jovens artistas de sua geração é o trabalho tridimensional, inscrito no espaço real, anti-ilusionista e anti-gestual. Estruturas nas quais cor, forma e superfície estão integradas, criando o que ele chamará de unidades: coisas em si, que só remetem a si mesmas, como seus trabalhos expostos em sua primeira individual na Green Gallery, em dezembro de 1963. Texto retirado do Livro: *Escritos de Artistas – Anos 60/70*, organização de Glória Ferreira e Cecília Cotrim. (pgs.96-106). Pela primeira vez publicado em 1963. JUDD, Donald. *OBJETOS ESPECÍFICOS*. Consultado em 06 de setembro de 2017. <http://escultura2.com/wp-content/uploads/2015/03/Donald-Judd-Objetos-Espec%C3%ADficos.pdf>

¹⁴⁴ “Como exemplo dessas abordagens diferenciadas, podemos considerar o trabalho com a linha orgânica de Lygia Clark, que jogava com a ambiguidade perceptiva e experiencial desse elemento, em contrapartida à repetição serial das linhas de Frank Stella, que visava eliminar a gestualidade expressionista, como nos mostram, respectivamente, Composição 5: Quebra da moldura, de Clark, e a série de Black Paintings de

presença subjetiva na arte, tanto na subjetividade do artista-obra quanto na observação-participação do espectador. Numa vertente mais próxima ao concretismo, o minimalismo se afasta à manifestação da subjetividade do artista, cujo traço artesanal, manual, era trocado pela busca de formas industrializadas, superfícies livres de uma manifestação pessoal artística inscrita, restaurando uma objetividade em oposição ao subjetivismo instaurado pelo expressionismo abstrato, que dominava o meio artístico norte americano.

Mesmo com essa abordagem oposta, para Paulo Herkenhoff¹⁴⁵, “tanto o neoconcretismo quanto o minimalismo trabalham com a organização holística da superfície, em oposição ao uso de figuras geométricas sobre um campo. Ambos tiveram que lidar com a noção de estrutura”, como contrapartida a composição entre figura e fundo, pois a linha é consequência do desdobramento visual do suporte, seja pelo formato da tela ou a junção com a moldura. Sobre essa problemática, Herkenhoff afirma que em ambos os campos, tanto na escultura quanto pintura, identifica-se essas semelhanças, com abolição do plinto na escultura. Cita artistas brasileiros, como Amílcar de Castro e Franz Weissmann, que estabelecem contatos diretos da escultura com o chão, num conjunto experimental com o mundo. Hall Foster pontua algo próximo a isso que, segundo Corrêa, é afirmado “nos trabalhos minimalistas já não se distinguem como ‘arte pura’, mas obrigam o espectador a reposicionar-se no aqui e agora do lugar instalado por esse novo tipo de objeto”¹⁴⁶, salientando que o posicionamento direto no chão tem sentidos diferentes nos dois casos. Para Corrêa¹⁴⁷, no neoconcretismo, “essa operação se direciona a uma fenomenologia do espaço e a uma fenomenologia dos sentidos, que logo convergem num espaço de alteridade” articulando experiências do mundo social, culminando na própria experiência da arte. No trabalho de Oiticica, *Tenda Parangolé P03*, remete a precariedade e a intensidade de estruturas arquitetônicas da vida da favela do Rio de Janeiro, pelo uso de materiais como madeira, esteira de sisal, tecidos e placas que remetem a um casebre.

Stella, artista cuja obra estaria nas origens do minimalismo. “CORREA, Patrícia Leal Azevedo, VII - Encontro de História da Arte - Unicamp, 2011. Três textos no início de um debate: Neoconcretismo e Minimalismo, 362. Consultado em 07 de setembro de 2017.

<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2011/Patricia%20Leal%20Azevedo%20Correa.pdf>

¹⁴⁵ *Ibid*, 362.

¹⁴⁶ “Por exemplo, trabalhos do norte-americano Tony Smith, como *The Keys to Given*, se articulam na espacialidade comum do espectador, mobilizam um vocabulário formal que não está longe do arquitetônico e do urbano, tal como a instalação de uma peça de Amílcar de Castro lida, de certo modo, com a materialidade de nossas cidades.” *Ibid*, 363.

¹⁴⁷ *Ibid*, 363.

Imagem 96 e 97.

Outro ponto que Herkenhoff¹⁴⁸ levanta diz respeito à ênfase entre a unidade da gestalt e a variante na fruição da obra. O jogo constante no processo perceptivo das formas geométricas, quadrado e círculo, e a sua apreensão no tempo: “a existência da arte agora depende da experiência, a qual já não existe puramente no objeto. Ela desloca e anula a contemplação em favor do ato, o que implica múltiplos jogos de percepção e participação”. É uma questão abordada nos trabalhos de Clark, *Os Bichos* (1960), cuja geometria plana básica transmuta para uma complexidade espacial, ilimitada em seu processo manipulativo, faz frente a uma questão levantada por Robert Morris, no trabalho *L-Beams* (1965), formas geométricas em L iguais, instalados em posições diferentes, uma deitada de lado, outra apoiada em duas arestas e a terceira erguida como se a gestalt do poliedro fosse “modificando-se” pelo movimento corporal.

Imagem 98 e 99.

O tempo, neste comparativo, é evidenciado como fator diferencial pois no minimalismo predomina uma concepção mecânica, marcado pela repetição seriada dos elementos enquanto no neoconcretismo sobressai uma concepção vivencial do tempo, pontuado pelos conceitos de duração e ato, ligando de uma forma existencial o participante à obra.

Outro fator diferencial, ligado ao geométrico, é o caráter redutivo, num primeiro momento assemelhando-se às formas dos movimentos. Nas obras neoconcretas essa redução se caracteriza pelo uso de objetos de medidas reduzidas, cuja leitura entre um primeiro olhar e a apreensão total da forma dá-se instantaneamente, o que para Herkenhoff é classificado como a prevalência de um olhar sintético¹⁴⁹. No minimalismo esse caráter redutivo aparece representado pelas grandes proporções, que demandam um olhar analítico, que possivelmente apreende o desenvolvimento espacial do objeto/obra. Enquanto na obra neoconcreta tende a uma concentração formal, a minimalista tende a uma virtual expansão da forma¹⁵⁰, em tensão com seus limites físicos. Tantas as *Unidades*

¹⁴⁸ HERKENHOFF, Paulo. *Apud CORRÊA*, Patrícia Leal Azevedo. *Ibid.* 363.

¹⁴⁹ *Ibid.* 364.

¹⁵⁰ *Ibid.* 364.

(1959) de Clark, quanto nas *Invenções* (1959) de Oiticica observa-se essa contenção de informação do máximo no mínimo exposto, ambos trabalhos constituídos por placas de 30 cm x 30 cm cuja informação é estruturada por uma linha, seja ela delineando o percurso visual em linhas/unidades separadas pelo contraste de linhas brancas no fundo preto, na obra de Clark, ou na linha iluminada afastando as placas monocromáticas de Oiticica, por centímetros, da parede. A contenção minimalista aparece nos cubos abertos (linhas) e fechados (placas) de Sol LeWitt, nos *Serial Project I* (1966), cujas superfícies de 576 cm x 576 cm apresentam uma lógica desafiadora no campo visual, por permitir uma vista/leitura parcial em contraste vertiginoso com sua dimensão.

Imagem 100, 101, 102 e 103.

Estruturas-cor

Penetráveis

“No *Penetrável*, essa estrutura total do ‘núcleo’ como que gira sobre si mesma, e o desenvolvimento nuclear já assume um caráter de ‘bloco desenvolvido’ de cor. Dialeticamente porém, ainda se situa no âmbito desse desenvolvimento nuclear de caráter analítico dentro da expressão da obra.”¹⁵¹

Os *Núcleos* ainda configuram a visualidade nos trabalhos de Oiticica, mesmo que a cor, nestes processos, seja corporificada. Com os *Penetráveis*, o caráter vivencial se torna o centro experimental. Para Oiticica transformar processos de arte em sensações de vida era o que almejava, como num desejo de uma participação *suprassensorial*. Para Favaretto¹⁵², *Penetrável* é o novo espaço perseguido nas experiências construtivas. Oiticica pontua

“No *Penetrável*, decididamente, a relação entre o espectador e a estrutura-cor se dá numa integração completa, pois que virtualmente é ele colocado no centro da mesma. Aqui a visão cíclica do núcleo pode ser considerada como uma visão global ou esférica, pois que a cor se desenvolve em planos verticais e horizontais, no chão e no teto.”¹⁵³

¹⁵¹ OITICICA, Hélio. 1959. Doc. 0182. CR-PHO solicitado ao PHO.

¹⁵² FAVARETTO, Celso. Transformar a arte, mudar a vida, 251, consultado em 17 de junho de 2017. <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2602>

¹⁵³ OITICICA, Hélio. *Op. Cit.* 1986, 52/53.

Composta a partir dos anos de 1960, A série *Penetráveis* convida o espectador a entrar e viver experiências sensoriais dentro dos espaços labirínticos. São construídos de madeira, pintados com cores-luz vibrantes. Deixando as experiências visuais para trás, os *Penetráveis* se direcionam ao âmbito perceptivo, sensorial. O espectador, que deixa a visão parcial dos *Núcleos*, tem agora uma visão cíclica, global, pois o espectador, dentro da estrutura-cor, se funde, integrando-se em todas dimensões, tanto no plano vertical, teto, quanto no horizontal, chão. Para Oiticica, no processo que envolvia os *Núcleos*, ele chega ao ápice da investigação, pois “nessa grande ordem, o ponto culminante do conceito de *Núcleo* é o *Penetrável* (1960)¹⁵⁴:

“O sentido de envolvimento atinge o seu auge e a sua justificação. O sentido de apreender o ‘vazio’ que se insinuou nas ‘invenções’ chega à sua plenitude da valorização de todos os recantos do penetrável, inclusive o que é pisado pelo espectador, que por sua vez já se transformou no ‘descobridor da obra’, desvendando-a por partes.”¹⁵⁵

O primeiro *Penetrável*, PN1 (1960), de uma forma explícita, exemplifica a vontade do salto da pintura para o espaço; desvinculando-se da contemplatividade, exige um participante ativo, com os núcleos já acontece, não mais observador do processo. A estrutura só em si é rígida, como que uma escultura ou monumento vertical; mas sua singularidade desperta no observador um interesse. O agora participante, como um descobridor, penetra e vivencia a cor estrutural: arquitetonicamente formada como um espaço arquitetônico, proporciona uma experiência vibracional das cores. Podendo ser ator em seu próprio espetáculo, o participante interfere na disposição estrutural, tendo percepções condicionadas a esse penetrar, pela intensidade cromática e manipulável de suas possibilidades.

O *Penetrável*, nessa fase inicial, apresentado em 1960, é um bloco, cabine, espaço/bloco, fechado. É composto por painéis cromáticos com texturas. O espectador, no bloco corporificado da cor, é envolvido pela totalidade cromática, em posse do passe de participante, justifica o nome e a proposta de Oiticica, penetrando e atravessando esses ambientes. Essa estrutura de cor que incita o espectador rumo ao desconhecido, difere de seus outros experimentos pelo posicionamento a que se pretende com essa junção espectador-participante/obra. Entre 1955 e 1959, suas invenções podem ser consideradas

¹⁵⁴ *Ibid*, 52.

¹⁵⁵ *Ibid*, 53.

como proto-ambientais, como numa anunciação ao *Penetrável*. Com um fio condutor entre suas invenções, o espectador caminha pelos *Relevos espaciais*, entre suas formas livres, suspensas no espaço, na transição da cor que era pintura-quadro, para pintura no espaço; circula pelo *Núcleo*, onde tem uma visão fragmentada do corpo da cor e chegando no *Penetrável* ele é estimulado, incitado a entrar pela obra descobrindo e vivenciando possibilidade da cor estrutura no espaço. Também no núcleo, a diferença é que no PN1 o observador pode encerrar-se dentro da obra.

Imagem 104 e 105.

O *Penetrável*, para Favaretto,

“(...) assinala o ponto de chegada dos desenvolvimentos construtivos que ainda não se tinham patenteado (...): conceção de cor pulsante; estrutura-cor envolvente; transformação do espectador em participante, ‘descobridor’ e continuador de propostas; integração das ‘obras’ ao ambiente, com a dissolução do conceito de obra e a estetização da vida cotidiana; eliminação de toda referência ao ilusório, ‘a toda relação de representação e conceituação que porventura haja carregado em si a arte’.”¹⁵⁶

Assim, o *Penetrável* instaura o novo espaço almejado pelas experiências construtivistas, pois permite articulações variadas de elementos plásticos incluindo a ação dos participantes como fator intrínseco no desenvolvimento da obra. Transforma as relações plásticas em vivências da cor, do espaço, fundindo em um espaço onde os participantes também se transformam. A estética do movimento é envolta na poética do gesto, ressaltando um fazer-aparecer, criando um novo significado, perfazendo uma nova atitude artística.¹⁵⁷

O espectador, agora transmutado em participante, dentro de uma cabine composta por painéis que irradiam amarelos e laranjas intensos, pode deslocar essas placas ortogonais. Sua imersão nessa estrutura-corpo-cor permite, no campo perspectivo, experiências tonais monocromáticas intensas. Os painéis deslizantes permitem uma visão total, por terem uma mobilidade maior que a dos *Núcleos*, permitindo ao participante a dissolução da estrutura-cor no espaço-tempo. O participante passa a manipular as relações do corpo com a pintura numa imersão única.

¹⁵⁶ FAVARETTO, Celso. *Op. Cit.* 2000, 54.

¹⁵⁷ *Ibid*, 54.

Imagem 106 e 107.

Projeto Cães de Caça

Juntamente com as criações dos *Núcleos* e do *Penetrável* PN1, Oiticica realiza a maquete do *Projeto Cães de Caça* (1961). O *Penetrável* é o espaço de transmutações em analogia ao labirinto, elemento consagrado na tradição artística. Para Oiticica,

“Parto, nos penetráveis, da cor, no espaço e no tempo, e foi esse o caráter que regeu a gênese formal e vivencial do projeto. Nos primeiros penetráveis o caráter de labirinto aparece claro: a cor se desenvolve numa estrutura poliforma de placas que se sucedem no espaço e no tempo formando labirintos. Já nos posteriores o caráter móvel é que dá o sentido labiríntico do penetrável: são os de placas rodantes. Aqui o labirinto como labirinto mesmo já não aparece; é apenas virtual.”¹⁵⁸

Os *Penetráveis*, estruturas que incorporam a idéia que Oiticica classifica como projetos, saltam dos *projetos* em forma de maquetas, se transformam em manifestações ambientais e se lançam no desejo de espaços públicos, jardins, praças e playgrounds. Para Oiticica, os projetos de penetráveis têm intenção que,

“(…) a estrutura arquitetônica recrie e incorpore o espaço real num espaço virtual, estético, e num tempo, que é também estético. Seria a tentativa de dar ao espaço real um tempo, uma vivência estética, aproximando-se assim do mágico, tal o seu caráter vital. O primeiro indício disso é o caráter de labirinto, que tende a organificar o espaço de maneira abstrata, esfacelando-o e dando-lhe um caráter novo, de tensão interna. (...) O labirinto, porém, como labirinto, ainda é uma idéia abstrata mais próxima da arquitetura estática no espaço. Seria uma arquitetura estática desenvolvendo-se até tornar-se espacial. Seria portanto a ponte para uma arquitetura espacial, ativa, ou espaço-temporal.”¹⁵⁹

Apresentada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro no ano de 1961, O *Projeto Cães de Caça* é uma maquete de um jardim, composto por cinco penetráveis, com portas de correr, com o Poema enterrado de Gullar e o Teatro Integral de Reynaldo Jardim. No caso do Poema enterrado, numa tentativa de dar um lugar arquitetônico para a palavra, tem um duplo significado: tanto enterrar a poesia tradicional quanto o de plantar uma nova forma de expressão poética, expressiva e nova. O Teatro integral é

¹⁵⁸ OITICICA, Hélio. *Op. Cit.* 1986, 35/36.

¹⁵⁹ *Ibid*, 29.

compreendido entre uma mistura de elementos teatrais e cinematográficos, numa fusão participativa com presencial e mecânico, criando uma expressão autêntica. O *Projeto Cães de Caça* tem a forma de um grande labirinto com algumas saídas, mas o diferencial é seu caráter estético, perdendo seu sentido utilitário e, para Oiticica, resulta num sentido mágico. Não busca ter uma representação da natureza, desvinculando-se dessa preocupação e despertando o participante a uma total integração estética. Os tons luminosos vibrantes em amarelo e branco compõem a totalidade da obra, mudando sua intensidade à medida que se aproxima do centro do grande labirinto, intensificando mais no interior com elemento fundamental.

Imagem 108.

Sobre a integração das obras de Gullar e Jardim, elas operam em espírito, pois, para Oiticica,

“Num sentido mais alto, são obras simbólicas, derivadas de diversos campos da expressão, que se conjugam aqui numa outra ordem, nova e sublime. É como se o projeto fosse uma reintegração do espaço e das vivências cotidianas nessa outra ordem espaço-temporal e estética, mas, o que é mais importante, como uma sublimação humana.”¹⁶⁰

Oiticica, com essa obra, expande as possibilidades espaciais e temporais da cor. Permitindo a manipulação dos painéis, Oiticica¹⁶¹ os classifica “como se fossem afrescos móveis, na escala humana, mas, o mais importante, *penetráveis*. A estrutura da obra só é percebida após o completo desvendamento móvel de todas as partes, ocultas umas às outras, sendo impossível vê-las simultaneamente”.¹⁶²

A experiência com a cor nos *Penetráveis* proporciona ao participante uma vivência *para* além de um contato físico; ultrapassa esse limite para experiências virtuais, psíquicas, espirituais eclodindo em sensações, permitindo uma incursão num mundo paralelo entre o real e o imaginário. Esse novo campo aberto de ação criado nos *Penetráveis* envolve o participante, da mesma forma que o participante o penetra e atua sobre ele, transcendendo obra/participador.

¹⁶⁰ *Ibid.* 36.

¹⁶¹ *Ibid.* 36.

¹⁶² *Ibid.* 36.

Assim, com a transição da cor do quadro para o sentido de construtividade, Oitica,

“(...) abre campo para uma região completamente inexplorada da arte e da cor, introduzindo aí um caráter coletivista e cósmico e tornando mais clara a intenção de toda essa experiência no sentido de transformar o que há de imediato na vivência cotidiana em não-imediato.”¹⁶³

O caráter labiríntico é constante em seus *Penetráveis* e o tempo, que é mágico e mítico criado nessas estruturas, propõem ao participante um contato com suas sensações, numa dimensão mais primária de pensamentos e desejos. Ao penetrar no labirinto não se busca um destino pré-determinado: é um desconhecido percurso sem significado claro. Como se perder no caminho para encontrar saídas não imagináveis. E talvez nesse percurso labiríntico o que se encontra é uma compreensão ou um vislumbre do próprio eu, como que refletido na vibração cromática e intensa de sua estrutura.

A experiência de Oitica no percurso de chegada ao *Penetrável* o afasta da estética concreta, mas não do construtivismo e da disciplina que o acompanha. Esses fatores que o direcionaram para a vivência da cor, no caminho da cor-luz e cor-tempo, chegando a cor-estrutura e conseqüentemente ao seu núcleo e assim experimentando caminhos através do contato físico, tanto nas placas soltas quanto nas partes móveis no espaço e nos labirintos, o liberam para um infinito de experimentações/invenções. O participante supera com o sensorial a centralidade do olhar; caminha assim sobre areia, brita. Mistura escrita com cores e descobre novas linguagens. Oitica, como proposita, não propõe um aprendizado: incita algo novo a estabelecer, construir, inventar e a descobrir.

Corpo-cor

Bólides

Seguindo a tendência ao objeto, vigente na arte brasileira no período neoconcreto, os *Bólides* são objetos singulares, manifestações únicas. Oitica considera o objeto como

¹⁶³ *Ibid.* 53.

etapa do processo de mutação da arte, um percurso comprometido com as estruturas em transformação. Existiam equívocos e confusões com artistas ou “fazedores de objetos e de caixas” que, para Oiticica, exaltavam a *estética do objeto*. A problemática do objeto, para Oiticica¹⁶⁴, é mais complexa: “parece ser uma aspiração mais ampla no pensamento moderno: parece desafiar a lógica dessas transformações”. O que importa, para ele, não é o objeto-obra, mas “a ação no ambiente, dentro do qual os objetos existem como sinais” e se propõe como “exercício para um comportamento”. Oiticica¹⁶⁵ considerava-os como “o objeto por excelência da vanguarda brasileira”, pois os *Bólides* atuam entre o início e a ação, numa fusão de idéia e objeto.

Rearticulando elementos continuamente, os *Bólides* oferecem possibilidades abertas para um desenvolvimento criativo. É nessa particular característica, o desdobrar de infinitas possibilidades que se instaura novas significações. O fio condutor, para os *Bólides*, é a contínua experiência de Oiticica com a cor. Inicialmente os objetos são amplificados rompendo os limites formais do *objeto* em seus significados por meio do “corpo da cor”, onde a cor, pigmentar, é manuseável e, atravessando o campo experimental, se desloca para materiais retirados de um contexto local. Essas experiências sinalizam a transição, dentro de uma ordem propositiva, uma escala de objetos de mão, manuseáveis, para outras dimensões, de envolvimento corporal.

No mesmo período dos *Penetráveis*, os *Bólides*, como que deixando-se perder para um achar-se em si próprio, são criados como obras relacionáveis cuja participação tem um desdobramento em descobertas sensoriais, ativando no participante um envolvimento mais próximo, manuseável com a obra. A relação agora entre obra/participador é de dois corpos, objeto e participante. A relação estrutural fica nos labirintos que, no encontro de si, projeta o contato para novas estruturas-corpo.

Os *Bólides* representam um fator especial no programa de Oiticica. Transitam entre as últimas estruturas-cor do processo da ordem ambiental e objetos ensaístas experimentais: evidenciam a abertura das estruturas e suas possibilidades efetivando assim seus desenvolvimentos em seu programa ambiental. Conceituais e mágicos, permitem experiências lúdicas e sensoriais. Para Favaretto,

¹⁶⁴ OITICICA, Hélio *apud* FAVARETTO, Celso. Transformar a arte, mudar a vida. Itinerários, Favaretto, Revista de Literatura, 1996, 251, consultado em 22 de junho de 2017.

<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2602/2255>

¹⁶⁵ *Ibid*, 251.

“Signo e evento, objetos plásticos e já âmbitos para exercícios imaginativos, permitem a inspeção das estruturas pigmentares de cor; são focos de uma luminosidade que se expande, quer soltar-se e fulgurar no espaço.”¹⁶⁶

Nos *Bólides*, enfatizando o processo de construção, não há “justaposição virtual” de elementos. Sendo construídos ou escolhidos, não ao acaso, possuem uma “estrutura implícita” que se alinha à concepção dos *Bólides*. Os objetos “achados na paisagem” são incorporados aos *Bólides* como “idéia estética”, não visando e nem ressaltando sua tônica natural. A vontade de objetivar, que Oiticica almeja em estruturas totalmente feitas por ele, nos transobjetos já existe, implicitamente¹⁶⁷. Essa experiência, para Oiticica, em sua *dialética profunda*, já funda a problemática sujeito-objeto:

“(…) antes, e ainda numa corrente de realizações, toda a estrutura objetiva já é criada por mim, e logo a identificação já existe no momento em que as estruturas vão nascendo, dando-se o diálogo sujeito-objeto numa fusão mais serena. Nos ‘transobjetos’ o diálogo se dá pela acentuação da oposição sujeito-objeto. Creio que posto desse modo o problema, nas estruturas totalmente ‘feitas’ por mim, mudará de visão, de dialética, na sua fenomenologia. Nas estruturas totalmente feitas por mim há uma vontade de objetivar uma concepção estrutural subjetiva, que só se realiza ao se concretizar pela ‘feitura da obra’; já nos ‘transobjetos’ há a súbita identificação dessa concepção subjetiva com o objeto já existente como necessário à estrutura da obra, que na sua condição de objeto, oposto ao sujeito, já o deixa de ser no momento da identificação, porque na verdade já existia implícito na ideia.”¹⁶⁸

Oiticica, num processo de desenvolvimento comportamental ambiental, visando ressaltar os fatores que operam os *Bólides*, faz a transição de “estruturas transcendentais imanes” para “estruturas comportamento-corpo”. Para Oiticica¹⁶⁹, “são a semente, ou melhor, o ovo de todos os futuros projetos ambientais”.

Para Favaretto¹⁷⁰, “O princípio operante da composição dos *Bólides* é a apropriação, procedimento construtivo e *desestetizante* fundamental da arte moderna e da contemporânea.” Entretanto Oiticica se diferencia de outras apropriações como as de Rauschenberg e Jasper Johns¹⁷¹ pois, segundo Oiticica

¹⁶⁶ *Ibid.* 251.

¹⁶⁷ OITICICA, Hélio. *Op. Cit.* 1986, 65.

¹⁶⁸ *Ibid.*, 64/65.

¹⁶⁹ OITICICA, Hélio *apud* FAVARETTO, Celso. *Op. Cit.* 251.

¹⁷⁰ *Ibid.* 251.

¹⁷¹ Para Oiticica, vale a “(…) comparação com as experiências de Rauschenberg e Jasper Johns, criadores do *combine-painting*, isto é, obras em que são combinadas diversas técnicas e materiais expressivos (entendido aqui que são usados como expressão), alguns dos quais tais como são conhecidos objetivamente, p. ex. pneumáticos, xícaras, aves empalhadas etc.” OITICICA, Hélio. *Op. Cit.* 1986, 63.

“Nessas experiências a chegada à objetivação, ao objeto tal como ele é no contexto de uma obra de arte, transportada do ‘mundo das coisas’ para o plano das ‘formas simbólicas’, dá-se de maneira direta e metafórica. Não se trata de incorporar a própria estrutura, identificá-la na estrutura do objeto, mas de transportá-lo fechado e enigmático da sua condição de ‘coisa’ para a de ‘elemento da obra’. A obra é virtualizada pela presença desses elementos, e não antes a virtualidade da obra na estrutura do objeto (...).”¹⁷²

Os *Bólides*, objetos que Oiticica classificava como *transobjetos*, não se tratavam de construções planejadas mas de objetos encontrados, apropriados ou materiais pré-existentes. Para Oiticica,

“(...) a necessidade de dar à cor uma nova estrutura, de dar-lhe ‘corpo’ levou-me às mais inesperadas consequências, assim como o desenvolvimento dos *Bólides* opacos [caixas pintadas] aos transparentes [com potes de vidro], onde a cor não se apresenta nas técnicas a óleo e a cola, mas no seu estado pigmentar (...). Aí, a cuba de vidro que contém a cor poderia ser chamada de objeto pré-moldado, visto já estar pronta de antemão. O que faço ao transformá-lo numa obra não é a simples ‘lirificação’ do objeto, ou situá-lo fora do cotidiano, mas incorporá-lo a uma idéia, fazê-lo parte da gênese da obra, tomando ele assim um caráter transcendental, visto participar de uma idéia universal sem perder a sua estrutura anterior. Daí a designação de ‘transobjeto’ adequada à experiência.”¹⁷³

O termo, para Paula Braga, é criado para assegurar a distinção entre outro termo contemporâneo: *found object*. Para Braga,

“(...) os transobjetos resultam de uma ‘manobra de síntese’, um procedimento recorrente nas proposições do artista [HO]. A ‘síntese’, basicamente, pode ser entendida como ‘algo que soma e supera as partes’. [...] Nos *Bólides* ‘a manipulação das partes não está nem em sucessão nem em justaposição: surge a incorporação de um objeto a uma ideia, formando um transobjeto’. As partes que os integram se prestam ‘à construção de um todo, à fusão/síntese [...] em um novo conhecimento: adjunção [Bergson]. É certo que as partes não desaparecem. Mas o organismo que passam a constituir é elemento novo no mundo’.”¹⁷⁴

Para Oiticica, o que importa nos *Bólides* é o signo e não o objeto como obra, pois a manipulação e exploração são características essenciais para a descoberta. Para Oiticica¹⁷⁵, nos transobjetos, os mais variados materiais “parecem se esquecer do sentido de suas individualidades originais ao se refundirem na totalidade da obra” e

¹⁷² *Ibid.*, 63.

¹⁷³ *Ibid.*, 63.

¹⁷⁴ BRAGA, Paula. *Apud* Santos, Nivea Valeria dos. Op. Cit. 2012, 72-75.

¹⁷⁵ OITICICA, Hélio. Op. Cit. 1986, 77/78.

consequentemente, “essa obra vai adquirir depois n significados que se acrescentam, que se somam pela participação geral”.

Foram realizados aproximadamente trinta peças, *Bólides-caixa* e *Bólides-vidro* entre os anos de 1963 a 1965 e representam um grande grupo heterogêneo. Os *Bólides Caixa*, suas primeiras peças da série, são caixas de madeira que eram compostas por diferentes materiais, como espelhos, plásticos, tecidos e superfícies variadas que foram confeccionados em tons vibrantes de amarelo, laranja e vermelho. Seguidos pelos *Bólides Vidro*, esses constituídos por frascos de vidro, recipientes de pigmentos, potes e recipientes plásticos, garrafas, conchas, latas, tela em nylon, pigmentos, água pigmentada e terra. Da origem do nome *Bólide*, pela problemática da cor e sua expansão da cor para o espaço, Oiticica explica que,

“(...) nessas coisas que eu chamo de invenção da cor eu procuro usar a cor mais racionalmente. Na realidade, elas sempre foram luminosas para consumir, era uma tentativa da estrutura na qual ela era pintada, quer dizer, a parte física do objeto, ele fosse consumido pela cor, por isso mesmo eu usei a palavra Bólide para os *Bólides*, que eu tive essa idéia quando eu vi um filme do Humberto Mauro, *Ganga Bruta*, em que as pessoas usam roupas brancas e a roupa branca refletia a luz, então ele iluminava as pessoas vestindo de branco, porque havia deficiência de luz, ou sei lá o que, então as pessoas rolavam, assim, por um gramado, vestidos de branco e pareciam Bólides... Aí eu pensei assim, pareciam Bólides... ah, na realidade o que eu estou fazendo são Bólides, eu quero transformar as coisas que eu estou fazendo, consumir elas de luz através da cor.”

176

Oiticica, na procura pela estrutura da cor, não somente num desdobrar analítico estrutural das cores; busca nessa estruturação a manifestação de uma expressão primordial da cor, o seu âmago, a potencialidade da luz através da cor.

Segundo Ramirez,

“(...) a importância do *Bólides Caixa*, no entanto, não reside exclusivamente na sua capacidade de absorver e conter a luz ou energia, mas sim na forma aprofundada em que ilustram o conceito de ‘totalidade-cor’, introduzida pelo *Penetrável*. Mais importante, a experiência totalizante exemplificada pelos *Bólides* implica uma síntese de todos os elementos visuais da estética introduzida por Oiticica até então.”¹⁷⁷

No percurso da expansão da cor no espaço e no tempo, fragmentando a estrutura, processo iniciado pelas experiências neoconcretas na busca pelo seu íntimo expressivo, o

¹⁷⁶ OITICICA, Hélio *apud* BRAGA, Paula. Entrevista a Ivan Cardoso. In: OITICICA, 2009, 232.

¹⁷⁷ RAMÍREZ, Mari Carmen *apud* SANTOS, Nívia Valéria dos. *Op. Cit.* 2012, 146.

corpo se desloca e atua como fator construtivo; o espectador é tão importante quanto a proposição, cuja ênfase no processo participativo evidencia o conceitual. Para Favaretto

“(...) essas ordens produzem a incorporação das virtualidades implícitas nos desenvolvimentos anteriores que culminaram na experiência da estrutura-cor nuclear: os *Bólides* ressaltam a cor-luz em situação estática e os *Parangolés*, a sua movimentação. Juntos compõem a estética do movimento e envolvimento que se delineava desde as Invenções.”¹⁷⁸

Favaretto pontua, na trajetória de Oiticica, a importância do *Bólides* nesse período, pois

“(...) significam a chegada a uma nova concepção plástica, em que a ‘preocupação estrutural’ supera a referência a qualquer variante da forma-cor. A singularidade desses objetos está, exatamente, na proposição de um novo princípio operante, radicalmente distinto do princípio da abstração concreta. Com *Bólides* e *Parangolés* Oiticica atinge, finalmente, a adequada formulação da expressão visada pelas experiências neoconcretas. As operações abandonam o âmbito das estruturas que dialogavam diretamente com a espacialização neoplástica, [...] propõe um novo pensamento para o objeto de arte. Abre, assim, um campo de atividades, que desloca o que se designa como ‘arte’, em que vigem [vigora] a disponibilidade criadora (pela participação, pelo improvisado), o processo, o inacabamento e a indeterminação. *Bólides* e *Parangolés* propõem-se, nesse campo, como “receptáculos abertos às significações.”¹⁷⁹

Os *Bólides*, formados por assemblage, são caixas e vidros nos quais a cor é um condutor de energia, criando “espaços poéticos-tácteis e pigmentares de contenção”¹⁸⁰. Podem conter pigmentos na textura da madeira das caixas, cores quentes monocromáticas (cor-luz) ou pigmentos em pó ou líquido, colocados em vidros que pela transparência, revelam a cor no interior do transobjeto. Essas experiências¹⁸¹, “São estruturas ‘contidas’ de cor [...] preparados para experiências radicais da cor-luz [...] com o objetivo de desvendar as virtualidades da cor imanente e liberar sua luminosidade intrínseca”.

Os *Bólides* estão no limite entre experimental e sensorial. Ultrapassando os limites da arte concreta, essa nova linguagem explora a percepção sensorial. Para Favaretto¹⁸², o “sentido de construção” percorre o caminho da “estrutura-cor no espaço e no tempo”, numa conjunção que tem origem em sua fase inicial concretista com os *Metaesquemas*,

¹⁷⁸ FAVARETTO, Celso. *Op. Cit.* 2000, 90.

¹⁷⁹ *Ibid*, 90/91.

¹⁸⁰ *Ibid*, 91.

¹⁸¹ *Ibid*, 91.

¹⁸² *Ibid*, 50.

Secos, Série Branca, Invenções, investiga as relações da cor e estrutura com os *Bilaterais, Relevos Espaciais, Núcleos e Penetráveis* que culminam com as relações entre “sentido estrutural” e “sentido de cor” no espaço, rompendo com a bidimensionalidade e com o espaço ortogonal.

Bólides-caixa

Os *Bólides-caixa* são construídos por uma mescla de materiais naturais e industrializados como compensado e tiras de madeira, armários reciclados justapostos com madeira serrada. Possuem gavetas, painéis articulados de correr e permitem um manuseio do participante, sendo essa união peça fundamental nesse processo criativo. A manipulação, o toque, são veículos da percepção e promovem o transformar estrutural dos objetos mudando a composição e a relação da cor/iluminação do seu interior/exterior. Com o manuseio a cor se transforma, revelando-a ou a transformando em outros tons. Com essa particularidade, eles podem ser associados aos *Relevos Espaciais*, em suas formas complexas possibilitando vislumbres tonais modificados pela angulação e iluminação.

Oiticica utiliza na construção tonal dos *Bólides-caixa* os tons “cor-luz” de amarelos, laranjas e vermelhos luminosos, incluindo outras cores não usuais como azul, verde e preto. Os primeiros *Bólides*, B1 a B6, monocromos amarelo em crescente aos vermelhos, possuem semelhanças de execução das *Invenções* (1959-1962) na pintura e nas cores, possibilitando à cor sua profundidade e luminosidade, em realce pela luz. Suas formas marcadas por ângulos retos, retângulos, quadrados e semicírculos, são estruturas elaboradas cujos planos monocromáticos apresentam a cor em sua forma estrutural novamente, mas com um fator novo: sua estrutura pigmentar. Móveis, possibilitam movimento ao “corpo da cor”, privilegiando foco total na estrutura, num só momento: cor, tempo, espaço e estrutura se fundem num total da obra.

A estrutura cúbica retangular do *B1 Bólido caixa 01 “Cartesiano”* (1963), em pintura monocromática de amarelos, possui uma abertura em um dos lados, com painel articulado, como uma porta, possibilitando a entrada de luz. Esse processo gera um efeito luminoso em seu núcleo. É um efeito que se repete em diversos *Bólides*.

Imagem 109.

O *B2 Bólido caixa 02 “Platônico”* (1963), é uma caixa retangular em tons laranja; possui 3 painéis articulados com várias possibilidades de ação. O controle da entrada de luz é possível por um buraco, furo, na frente de um dos painéis.

Imagem 110.

Composto por duas estruturas, o *B3 Bólido caixa 03 “Africana”* (1963) uma vertical com 4 aberturas, cujo interior possui formas arredondadas que insinuam traços de feminilidade, sem texturas em suas faces; em contrapartida, “Addendum”, a caixa horizontal, seu segundo componente, tem seu interior estruturado em madeira sem acabamento, bruta e, compondo a textura, possui areia em seu interior.

Imagem 111.

Em *B4 Bólido caixa 04 “Romeu e Julieta”* (1963), em monocromo vermelho, possui círculos de base e de cobertura que arrematam a estrutura retangular. Possui uma abertura que revela seu interior, modificando sua configuração por um painel que se desloca até um semicírculo, no chão, revela seu interior de formas irregulares.

Já os *B5 Bólido caixa 05 “Ideal”* (1963) e *B6 Bólido caixa 06 “Egípcio”* (1963-1964) não podem ser revelados por serem sólidos; suas cores, ocultas, aparecem como linhas pelas frestas dos objetos. Assemelham-se com blocos de cor, compactos. Nesses três últimos *Bólides*, *B4*, *B5* e *B6*, o uso da cor em suas qualidades é exacerbado, mostrando pontos de refração e reflexão da luz na madeira. O *B6* é o último *Bólido* que somente é pintado. Nos *Bólides* subsequentes existe uma associação de pintura com outros materiais. A partir do *B7 Bólido vidro 01* (1963) a cor surge, além de elemento pictórico, como pigmentos em pó, terra, resíduos de tijolo e em líquidos coloridos, acrescentando assim outros materiais e recipientes. Recebe, nesse momento, a condição de *transobjeto*, cuja passagem é evidenciada pela materialidade da cor, seja pela transparência ou por sua densidade. Nos *B9 Bólido caixa 07* e *B13 Bólido caixa 10*, Oiticica incorpora espelhos, mostrando seu interesse pela luz refletida e a relação com a perspectiva, trazendo a cor do seu interior para o exterior. Essa prática, utilizada em outros *Bólides*, reforça a importância da luz transmitida, funcionando como recipientes de cor e luz, como centros de energia, como que incendiando seu interior.

Imagem 112, 113, 114, 115 e 116.

Bólides-vidro

Os *Bólides vidro* são, em sua maioria, recipientes de vidro com pigmentos, sólidos ou líquidos, envoltos em plásticos transparentes ou tecidos pintados enquanto os *Bólides caixa* apresentam alguma junção de madeira com objetos construídos. A cor é apresentada em seu estado puro pela transparência do vidro e realçada pela luz. Com a incorporação da dimensão tátil surge, com os *Bólides*, uma presença objetiva que ultrapassa o subjetivismo do *não-objeto*, abrindo assim uma nova área de atuação conceitual para Oiticica, denominada *transobjeto*. *B7 Bólido vidro 1 (1963)* é o primeiro transobjeto, apropriando-se de um material pronto, a cuba de vidro. Os transobjetos se estruturam tanto como “corpo da cor” quanto por outros elementos. Os *Bólides caixa* B1 ao B6 apresentam especificidades, tanto estruturais quanto conceituais. Os *Bólides caixa* resultam de uma construção de Oiticica, enquanto os *Bólides vidro* constroem a gênese da obra pela incorporação com algo existente.

B7 Bólido Vidro 01 (1963) é o primeiro a utilizar vidro e que não possui nenhuma parte pintada. A cor existe em forma, estado, pigmentar, em um frasco com pigmento vermelho-terra. O recipiente que compõe o B7 e outros, como B8, B12 E B15, possuem a mesma característica comum, desinteressada, neutra que permite assim o vislumbre real da cor, em sua solidez. O *B8 Bólido Vidro 02 (1963)* é uma fusão caixa/vidro; do pigmento da base do vidro brotam as caixas que desdobram de si para fora do recipiente, vislumbrando assim múltiplas possibilidades em suas combinações.

Imagem 117 e 118.

Em *B17 Bólido vidro 05 “Homenagens a Mondrian” (1965)*, a cor aparece pela primeira vez em estado líquido e se projeta, do recipiente, em tecidos numa extensão da cor, expandindo-se no ambiente, experimentando novas combinações de estados físicos.

Imagem 119.

Um dos mais marcantes *Bólides* de Oiticica é o *B18 Bólido Vidro 06 “Metamorfose” (1965)*. O artista usa, pela primeira vez, cloreto de polivinila em folhas

(plástico, pvc). São recipientes de vidro de formato retangular com tons de amarelo luminoso, cujas linhas verticais se contrapõem à leveza orgânica e transparente do polivinil. Como que suspensos no ar, nesse *Bólides* os pigmentos flutuam no espaço. A leveza de suas formas propõe uma experiência visual, sensitiva: não é pintura, nem escultura. Um ensaio rumo aos *Parangolés*, como apresentado nos *Bólides* B15, B17 e B18.

Utilizando pigmentos com água, *B21 Bólides vidro 09* “Homenagens a Pierre Restany” (1965) e *B22 Bólides vidro 10 Gemini 01* “Homenagens a Malevitch” (1965), representam experiências de Oiticica com materiais prontos, sem interferência com a estrutura. São frascos que contêm pigmentos que experimentam a alteração de refração da luz, alterando a cor percebida. B21 é composto por um frasco maior com pigmento vermelho-ocre e o menor, ao lado, com pigmento vermelho luminoso. B22 são duas garrafas, formato igual, uma com amarelo luminoso e a outra, sem material e exemplificam a refração de raios de luz com água, alterando assim a cor percebida.

Imagem 120 e 121.

Para Pedrosa¹⁸³, os *Bólides* e em seguida os *Parangolés*, estão na nova etapa do desenvolvimento criativo do artista, na transição estética do modernismo rumo a uma nova sensibilidade, que ele chamou de “Pós-moderna”. Enquanto a riqueza cromática dos *Bólides* denota sua origem modernista, seus componentes inusitados e multicoloridos conotam uma nova classificação, transportam para um novo período na arte. Com os *Parangolés*, Oiticica inverte a estrutura dos *Bólides*: retira a cor do espaço confinado/interligado, envolvendo-a ao corpo fazendo-a existir no espaço, envolta e desenvolvida pela dança em dueto com o participante.

¹⁸³ PEDROSA, Mário; ARANTES, Otilia Beatriz Fiori (org.), Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. Acadêmicos e Modernos - Textos Escolhidos, vol. 3, 355. “Hoje, em que chegamos ao fim do que se chamou de arte moderna (...), os critérios de juízo para apreciação já não são os mesmos (...) fundados na experiência do cubismo. Estamos agora em outro ciclo, que não é mais puramente artístico, mas cultural, radicalmente diferente do anterior e iniciado, digamos, pela pop-art. A esse novo ciclo de vocação antiarte, chamaria de arte pós-moderna.”

Corpo-cor

Parangolés

“Isso eu descobri na rua, essa palavra mágica. Porque eu trabalhava no Museu Nacional da Quinta, com meu pai, fazendo bibliografia. Um dia eu estava indo de ônibus e na praça da Bandeira havia um mendigo que fez assim uma espécie de coisa mais linda do mundo: uma espécie de construção. No dia seguinte já havia desaparecido. Eram quatro postes, estacas de madeira de uns 2 metros de altura, que ele fez como se fossem vértices de retângulo no chão. Era um terreno baldio, com um matinho e tinha essa clareira que o cara estacou e botou as paredes feitas de fio de barbante de cima a baixo. Bem feitíssimo. E havia um pedaço de aniagem pregado num desses barbantes, que dizia: ‘aqui é...’ e a única coisa que eu entendi, que estava escrito era a palavra parangolé. Aí eu disse: ‘É essa a palavra’.”¹⁸⁴

Imagem 122.

O estado de invenção nos *Parangolés* pode ser compreendido como o rompimento da estrutura-bólide que, contida em si, transcende em explosão ambiental: a cor, em seu estado pigmentar, desenvolve-se no espaço/tempo, como em notas coloridas e melodiosas, impregnando o ambiente e desprendendo-se de sua forma estrutural. Os *Parangolés* redefinem as operações articuladas dos *Bólides* que deslocam de suas estruturas contidas de cor, proporcionam um exercício gestual, desprendendo os movimentos e incluindo um envolvimento dos participantes. A cor, não mais contida, libera a ação obra/participador, deslocando-se de “espaços poético-tácteis-pigmentares de contensão para os atos-corporais-expressivos”¹⁸⁵, pois redefinem a fusão de idéia e objeto dos *Bólides*. A apropriação de materiais é revisada mas pressupondo uma identificação da estrutura implícita. A música e a dança diluem a progressão das estruturas como revelando/escondendo suas formas; potencializam a *idéia* conceitual “pois exploram exemplarmente o intervalo que vai do sinal à ação, fundindo idéia e objeto”¹⁸⁶, como signos transformáveis e de transformação. A dança, atualizando relações entre estrutura/corpo e cor/movimento, reforça o que está implícito na idéia, da manifestação da cor no espaço ambiental. Com os *Parangolés* Oiticica chega ao ápice de seu programa

¹⁸⁴ OITICICA, Hélio. *Apud* Santos, Nívea Valéria dos. *Op. Cit.* 2012, 174 .

¹⁸⁵ FAVARETTO, Celso. *Op. Cit.* 252/253, consultado em 22 de junho de 2017.

<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2602>

¹⁸⁶ *Ibid*, 252.

da invenção, pois articula expressividade, transformabilidade e vivência com a articulação de *Bóldes-Parangolé*.

Em *Anotações sobre o Parangolé*¹⁸⁷, textos de 1965, Oiticica esmiúça como funciona a “capa”, o “manto” ou como ele cita, “estandarte”: o participante, dançando com o manto parangolé, mostra o desenvolvimento estrutural dessas obras como “manifestação da cor no espaço ambiental”. A estrutura agora é ação, sua relação de carregar, dançar ou correr; toda a unidade dessas obras e sua estruturação se baseiam no “ato” do espectador com a ação, seja ela qual for, revelando assim sua totalidade expressiva: a estrutura exprime sua máxima ação no sentido do “ato expressivo”, implicando numa “transmutação expressivo-corporal” do participante.

Oiticica¹⁸⁸ vislumbra, com a dança, uma ligação entre indivíduo e coletivo: “há como uma imersão no ritmo, uma identificação vital completa do gesto, do ato com o ritmo, uma fluência onde o intelecto permanece como que obscurecido por uma força mítica interna individual e coletiva (em verdade não se pode aí estabelecer a separação)”. Para Paula Braga¹⁸⁹, “(...) esse jogo do individual e do coletivo é articulado por Oiticica pela expressão “dança dionisíaca” que ele toma emprestada de Nietzsche que, lembremos, “só acreditaria em um deus que soubesse dançar”.

Imagem 123.

Na continuação da criação dos objetos ou não-objetos, transobjetos, Oiticica retoma alguns pontos e paradigmas neoconcretos com os *Parangolés* proporcionando, ao participante, um posicionamento exploratório e participativo da obra/cor com o corpo. Os *Parangolés* são estandartes, bandeiras, capas para serem carregadas ou vestidas pelo participante. Construídas com panos coloridos sobrepostos e interligados, com inclusão de fotos, palavras ou impressões serigráficas que são reveladas somente com a movimentação do participante, a cor ganha uma proporção única no espaço pois, dependendo da ação, a cor assume, para Oiticica, um caráter literal de *vivência mágica*, pois reúne sensações rítmicas, visuais e tácteis. Inclui a participação direta do transmutado observador, mais especificamente seu corpo e movimento agora participante

¹⁸⁷ OITICICA, Hélio. *Op. Cit.* 1986, 70.

¹⁸⁸ *Ibid*, 73.

¹⁸⁹ BRAGA, Paula. *Op. Cit.* 2007, 99.

como estrutura da obra, de um olhar de fora para uma fusão dentro da obra, e rompe com a concepção da obra pois, sendo proposições abertas ao participante, propõe e evidencia o fator tempo com duração dessa construção. A relação do participante com a obra muda dos *Bólides*: não é somente a manipulação ou a descoberta de sensações táteis, a pessoa veste a pintura, contrapondo o “assistir” ou visualizar que passa a ser um fator secundário; a obra se completa com ele, participante, como núcleo estrutural da obra, num desdobramento espaço-intercorporal, fechando o ciclo “vestir-assistir”. Para Oiticica

“(...) ‘a ação é a pura manifestação expressiva da obra’; a ação da dança com o desenvolvimento estrutural dessas obras, da manifestação da cor no espaço ambiental. A ideia da capa, posterior à do estandarte, reafirma esse ponto de vista: quando o espectador veste a capa, movimenta correndo ou dançando, revela as camadas de panos de cor que a constitui. A obra requer a participação corporal direta, uma ‘transmutação expressivo-corporal’ do espectador, característica primordial da dança, sua primeira condição’.”¹⁹⁰

Imagem 124 e 125.

Nos *Parangolés* a construção arquitetural da obra é desfeita pois, com a dança e a música, abrem-se ilimitados atos integrativos onde a obra vibra no ar e o corpo, penetrado/penetrando, agora é a estrutura pulsante da arte, tornando o espaço ilimitado, fugaz, como num lampejo efêmero e único. Nas manifestações ambientais o samba, tanto como a música e a dança, perfaz uma fusão com a cor e revelam instantaneamente (no movimento do participante como que embriagado e nas camadas de cor-tecido) o ato em si, imanente, expressivo, não mais transcendental. Mas a presença do resultado da ação na própria ação é proporcionada pela dança que mostra a estrutura da obra, suas camadas e suas sobreposições que a compõem.

“(...) meu interesse pela dança, pelo ritmo, no meu caso particular o samba, me veio de uma necessidade vital de desintelectualização (...). Seria o passo definitivo para a procura do mito para a retomada desse mito e uma nova fundação dele na minha arte. É portanto, para mim, uma experiência da maior vitalidade, indispensável, principalmente como demolidora de preconceitos, estereotipações, etc.”¹⁹¹

¹⁹⁰ OITICICA, Hélio. *Op. Cit.* 70.

¹⁹¹ *Ibid.* 72.

“A dança é por excelência a busca do ato expressivo direto, da imanência deste ato; não a dança de balé, que é excessivamente intelectualizada pela inserção de uma ‘coreografia’ e que busca a transcendência deste ato, mas a dança ‘dionisíaca’, que nasce do ritmo interior do coletivo, que se externa como característica de grupos populares, nações etc.”¹⁹²

“A criação da ‘capa’ (já realizada a 1 e a 2) veio trazer não só a questão de considerar um ‘ciclo de participação’ na obra [...] mas também a de abordar o problema da obra no espaço e no tempo – não mais como se fosse ‘situada’ em relação a esses elementos, mas como uma ‘vivência mágica’ dos mesmos.”¹⁹³

A criação das capas engloba a problemática da obra no espaço e no tempo como uma “vivência mágica” dos mesmos, mostrando que, para Oiticica e sua evolução criativa, leva-o a incorporação mágica dos elementos da obra “numa vivência total do espectador”, que ele começa a chamar de “participador”. Conduz o participador para o “plano espaço-temporal objetivo da obra” que é sobreposto pelo “subjetivo-vivencial” do ato de vestir, transformando o espaço-tempo ambiental numa totalidade, fechando o ciclo “vestir-assistir”. A vivência obra-ambiente transforma-se “participação coletiva” que, para Oiticica, assume uma função importante: é o abrigo do participador, convidando-o a uma imersão participativa que aciona os elementos nele contidos, com o corpo. Oiticica elabora um desenvolvimento lógico: o envolvimento do participador/obra, num ambiente, cria um “sistema ambiental” *Parangolé* que, assistido por observadores ou participantes de fora, evolui para a percepção das relações entre a estrutura vivenciada e outras estruturas características do mundo ambiental. Oiticica chama de “vivência-total *Parangolé*”, que “é sempre acionada pela participação do sujeito nas obras e lançada no mundo ambiental, como que querendo decifrar sua verdadeira constituição universal, transformando-o em “percepção criativa”¹⁹⁴. A obra, então, obra-ambiente ou a “tenda” “penetrável” *Parangolé* como Oiticica se refere, com essa vivência, assume uma função importante: é o “abrigo” do participador, convidando-o a também nele participar, acionando os elementos nele contidos, com todo o corpo.

Os *Parangolés* têm suas peculiaridades nas capas e seu envolvimento com o participador, extraíndo, dessas experimentações, sensações. Essa movimentação, capa/participador, constrói a arte/ambiente. As capas *Parangolés* são elaboradas a partir

¹⁹² *Ibid.* 73.

¹⁹³ *Ibid.* 70.

¹⁹⁴ *Ibid.* 72.

de vários materiais contemporâneos (tecidos ou plásticos, com pinturas ou poemas) com as quais o participante se envolve de maneira diversa, como em alegoria à fantasia. Essa exploração ambiental privilegia o comportamento numa conjunção de música e dança numa espécie de comunhão com o ambiente, fazendo que, com essa junção, surja estruturas de comportamento, enriquecido por variados sentidos. Esse dançar, com o samba, são os novos elementos que, juntamente com os pigmentos, pedras, plásticos, vidros, entre outros, constroem novos sentidos que, ao incorporar o participador, torna-se corpo e obra. A “estrutura-cor nos *Parangolés* é manipulável pelo participador que a recria a cada instante, possibilita ao observador essa percepção e a possível leitura-cor da obra. A cor, em ação, no espaço e tempo, integra a vivência”.

Oiticica¹⁹⁵ percebe no samba (dança e ritmo), “nas quebradas do morro”, da Comunidade da Mangueira e no Rio de Janeiro novas vivências com possibilidades de novas experimentações, a partir de “uma necessidade vital de desintelectualização” e a absorve como uma “experiência da maior vitalidade, indispensável, principalmente como demolidora de preconceitos e estereotipações”, como Calder e sua revitalização via irreverência de Miró.

Para Paula Braga, Oiticica ao procurar a possível “origem das coisas” na comunidade do morro da Mangueira, constrói um “mito-abrigo” que inaugura um outro ponto de recomeço; sintetiza suas experiências construtivistas nos *Núcleos*, *Penetráveis* e *Bólides*.

O corpo que agora sobe o morro do Rio de Janeiro, entre as quebradas do chão de terra e pedras, é submetido ao uma imersão sensorial da cor. A partir do contato com o morro da Mangueira, samba e a dança, o corpo incorpora o ambiente como se fora a descoberta do corpo/corpo, uma mudança no estatuto do corpo, mesmo que nos *Bilaterias*, *Núcleos* e *Penetráveis*, esse início se torne presencial. Apropriando-se do samba, de uma outra arquitetura e da relação social do povo da comunidade do Morro da Mangueira, Oiticica formula um posicionamento crítico inseparável da experimentação, interferindo diretamente na vanguarda brasileira. Para Favaretto¹⁹⁶, “(...) o inconformismo social compôs-se com o inconformismo estético, na experiência da marginalidade”, na ânsia pela origem de uma expressão artística.

¹⁹⁵ *Ibid.* 72

¹⁹⁶ FAVARETTO, Celso. Vanguarda Brasileira, Hélio Oiticica. Consultado em 13 de agosto de 2017. <http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/viewFile/27516/16069>

Imagem 126.

Oiticica chega a arte como participação direta e efetiva pelo convívio na comunidade da favela do Rio de Janeiro. “Em Mangueira, na vida no morro eu descobri o meu caminho. Hoje arte para mim é a comunicação pura, e toda a atividade que eu tiver será uma tentativa de comunicação”. Para Oiticica, a obra não é formulada, pois “cada qual cria o seu conceito, a sua vivência ao contato com a obra; uma mensagem pré-concebida seria fatal ao próprio sentido primeiro da obra”. Classifica a arte como algo em transformação que culmina em antiarte: “a proposição da fusão do criador-espectador, pela participação deste na obra daquele, no sentido de criar as significações correspondentes à mesma”¹⁹⁷. Propõe uma arte ambiental, retirando o conceito tradicional da pintura-quadro e escultura, com a criação de “ambientes”, de onde ele chama de antiarte. O *Parangolé* representa a proposição ambiental, com “uma a volta a um estado não intelectual da criação e tende a um sentido de participação coletiva e especificamente brasileiro: só aqui poderia ter sido inventado”¹⁹⁸. Questionado se essa arte não estaria mais intelectualizada do que pode parecer, ele responde convicto: “Ser intelectualizada na origem nada tem a ver com o resultado no sentido coletivo da apreensão dessa mesma arte, pois ela propõe uma atitude geral de participação; a participação de cada um é que dá sentido à obra, sem idéia ou moral pré-concebidas.”¹⁹⁹

“A descoberta do que chamo *Parangolé* marca o ponto crucial e define uma posição específica no desenvolvimento teórico de toda a minha experiência da estrutura-cor no espaço, principalmente no que se refere a uma nova definição do que seja, nessa mesma experiência o ‘objeto plástico’, ou seja a obra.”²⁰⁰

Oiticica não pretende que a “apreensão objetiva” dos materiais de que se constitui a obra, como plásticos, panos, esteiras, telas, cordas, nem essa mesma relação a objetos aos quais se relacionam às obras, como tendas, estandartes seja transportada para a obra. Para Oiticica²⁰¹, “(...) essa relação das “aparências” com coisas já existentes existe mas não é primordial na gênese da ideia.” O que interessa é a maneira pela qual essa relação

¹⁹⁷ OITICICA, Hélio. Entrevista para a Cigarra. Por Maria Alvarez de Lima, Revista Cigarra, 20-06-1966. In: OITICICA, 2009, 41. Solicitado ao PHO.

¹⁹⁸ *Ibid.*, 41.

¹⁹⁹ *Ibid.*, 41.

²⁰⁰ OITICICA, Hélio. *Op. Cit.* 1986, 65.

²⁰¹ *Ibid.* 66.

se verifica no decorrer da realização da obra, da sua “plasmação”, da “intenção” primeira específica da obra. A especificidade é marcante tanto nos *Parangolés* quanto nos *Penetráveis* e *Núcleos* segundo Oiticica: mesmo com o uso de objetos pré-fabricados nas obras, pois não se procura a poética transportada desses objetos, mas sim como “fins para essa mesma transposição”, como elementos que só interessam como um todo, que é a “obra total”. Para Oiticica é a “fundação do objeto”, que se dá “na sua pura plasmação espacial, no seu tempo, no seu significado específico de obra”, revelando assim, na percepção da obra, sua especificidade, como fenômeno total. Com essa “transobjetividade” e a obra com um “transobjeto ideal”, Oiticica pontua com os *Parangolés* o estrutural básico na constituição do mundo dos objetos, a procura das raízes da gênese objetiva da obra.

“A antiga posição frente à obra de arte já não precede mais - mesmo nas obras que hoje não exijam a participação do espectador, o que propõem não é uma contemplação transcendente um ‘estar’ no mundo. A dança também não propõe uma ‘fuga’ desse mundo imanente, mas o revela em toda a sua plenitude - o que seria para Nietzsche a ‘embriaguez dionisíaca’ é na verdade uma ‘lucidez expressiva da imanência do ato’, ato esse que não se caracteriza por parcialidade alguma e sim por sua totalidade como tal - uma expressão total do eu.”²⁰²

Os *Parangolés* exploram o ambiente, valorizando e privilegiando o comportamento do participante. Oiticica traz à tona, pelo comportamento do participante, uma dimensão sensorial. A música, através do samba, perfaz uma combinação perfeita para que essa dimensão seja acionada, ativando uma visão dionisíaca da vida, do mundo. Ao interagir com as capas, com os mantos, o participante faz aparecer “estruturas de comportamento”. O corpo, por meio da música, “inaugura outros valores”. O participante, à medida que desdobra a capa, ‘tendo como núcleo central o seu próprio corpo, (...) já vivencia a transmutação espacial: percebe ele, na sua condição de núcleo estrutural da obra, o desdobramento vivencial desse espaço intercorporal’.²⁰³

Os *Parangolés*, através das apropriações e de uso de materiais não convencionais, encontram no samba, na música e na dança seu ápice: é a festa, a arte transformada em sensações de vida. Esse acontecimento tem origem no desenvolvimento nuclear dos *Penetráveis*, por onde a ação acontece, desdobra e se multiplica. O corpo, nesse estágio

²⁰² *Ibid.* 74.

²⁰³ *Ibid.* 71.

criativo de Oiticica, assume papel definitivo como fator sensível e de propulsão criativa na obra. Com a inclusão do corpo nesse processo, a participação aberta é acionada e os resultados, indeterminados. O gestual cria novo lugar na criação: um jogo entre artista e participante, obra e vida, arte e antiarte, lugar para experimentar e vivenciar. Com os *Parangolés*, o papel do artista se entrelaça com o do participante, mesmo que o início seja proporcionado pela artista, o meio ou o fim da ação/obra fica totalmente a mercê do participante, desmontando condicionamentos institucionalizados. O observador/participante e o objeto/obra, tornam-se um, diminuindo ou extinguindo a distância entre arte e vida.

Para Favaretto,

“Assim, a antiarte transforma a concepção de artista. Não mais um criador de objetos para a contemplação, ele se torna um ‘motivador para a criação’. Com isso superam-se as ‘posições metafísica, intelectualista e esteticista’ que supõem a ‘elevação’ do espectador à uma ‘metarrealidade’, a uma ‘ideia’ e a um ‘padrão estético’. Esse deslocamento aponta para uma nova inscrição no estético, a arte como intervenção cultural.”²⁰⁴

Para Oiticica,

“A antiarte é pois uma nova etapa (é o que Mário Pedrosa sabiamente formulou com arte pós-moderna); é o otimismo, é a criação de uma nova vitalidade na experiência humana criativa, o seu principal objetivo é o de dar ao público a chance de deixar de ser público espectador, de fora, para participante na atividade criadora.”²⁰⁵

Oiticica culmina com os *Parangolés*, ou *Programa Ambiental*, numa arte personalizada, inovadora, irreverente, disponível e *desestetizada*, seja pela forma incisivamente plástica de seus valores tácteis ou pelo potencial de possibilidades sensoriais, aberta às transformações no espaço e no tempo e, ao mesmo tempo “despersonalizada”. Para Oiticica²⁰⁶, é “antiarte por excelência”.

²⁰⁴ FAVARETTO, Celso. Leituras de Hélio Oiticica | Grupo de Pesquisa HO (Fasm), 11, consultado em 10 de julho de 2017. <http://cayohonorato.weebly.com/uploads/8/4/7/3/8473020/revistamarcelina3.pdf>

²⁰⁵ OITICICA, Hélio. *Op. cit.* 1986, 82.

²⁰⁶ *Ibid.* 79 e 82.

5º Momento: Aspiro ao grande labirinto.

Oiticica traça, num primeiro momento, um caminho concretista meticuloso de grande força criadora e com identidade ímpar em seus trabalhos iniciais; suas pinturas *Sem Título*, *Metaesquemas* e *Série Branca* de guache sobre cartão e compensado de madeira, determinam um segundo momento: são rigorosos exercícios de representação figura/fundo, onde a grelha ortogonal é lida em contrastes tonais visuais, a arquitetura neoplástica e suas formas racionais concretistas já se mostram presentes; Os *Secos*, prenunciam o salto para um novo espaço pictórico, o suporte ainda é bidimensional e suas formas geométricas classificam um percurso desconcertante, saltam num exercício ótico inebriante e independente. Oiticica no terceiro momento exalta a pesquisa com a cor e a sua duração, por sobreposições e/ou por texturas: As *Invenções* ou *Monocromáticos* almejam a saída da parede, da representação pictórica e se projetam no espaço com seu ligeiro afastamento da parede; *Bilaterais* e *Relevos Espaciais*, placas geométricas de cor/estrutura que se deslocam literalmente da parede e suspensas no ar, com efeitos de luz e sombra no espaço circundante, formam estruturas onde o fator *tempo* inserido como fenomenologia intrínseca da obra, se anuncia. No quarto momento, Os *Núcleos*, espaços arquiteturais onde a cor pode ser investigada presencialmente por placas e espaços visuais labirínticos tonais, se projetam visualmente em blocos e determinam um caminho a ser percorrido que, como nas ruas, desembocam em espaços *Penetráveis*, instalações labirintos *adentráveis* de cor no espaço/tempo culminando nos *Bólides*, não mais em forma representativa da cor, mas em forma pigmentar, convidando o espectador agora participante, a experiências sensoriais: nem pintura nem escultura, um *transobjeto*, potencializada com os *Parangolés*, que criam jogos entre artista e participante, obra e vida, arte e antiarte, lugar para experimentar, vivenciar em experimentações com a dança, o ritmo e a música.

Oiticica desmembra influências da Arte Concreta, desconstrói a pintura geométrica abstrata construída por percursos visuais, destruindo a grade ortogonal Neoplástica e enfrenta a dialética figura/fundo da influência Suprematista esmiuçando o sentido de sentimento e a sensibilidade, incluindo o sensorial em suas autônomas invenções.

Oiticica elucida sua trajetória de uma forma peculiar; não acredita que seu processo percorra um modelo linear, pois é

“(...) contra qualquer insinuação de um ‘processo linear’; a meu ver os processos são globais – uma coisa é certa: há um abaixamento no nível crítico, que indica esta indeciso-estagnação - as potencialidades criativas são enormes, mas os esforços parecem mingalar²⁰⁷, justamente quando são propostas posições radicais, posições radicais não significam posições estéticas, mas posições globais vida-mundo – linguagem – comportamento. Dizer-se que algo chegou ‘ao fim’, assim como a pintura, por ex. (ou como o próprio processo linear que determina essa idéia) é importante, o que não quer dizer que não haja quem não o faça; dizer que ela acabou é assumir uma posição crítica diante de um fato, é propor uma mudança (...).” ²⁰⁸

Oiticica ao falar do “processo linear” cria uma imagem de leveza que é afirmada por outra expressão etérea, os pontos luminosos:

“Mondrian, para mim, é um desses pontos luminosos... na realidade tem pontos e pontos luminosos... A tendência é só haver pontos luminosos, não interessa mais o artista de média, o artista que media [medeia], o artista não inventor não interessa mais, então para mim só interessa pontos luminosos: os artistas que são grandes inventores.” ²⁰⁹

Os pontos luminosos, em conexão, formam uma galáxia de referências que se entende por um modelo de mundo fiel à terra, um céu cuja trama é constituída de inventores luminosos que, para Oiticica, significa “metafísica de artista”. Haroldo de Campos associou o céu, a leveza e o voo às proposições de Oiticica, uma imagem vinculada à visualidade do Rio de Janeiro. Campos compara a invenção de Oiticica ao manto de plumas de Hagoromo, peça do teatro Nô. Segundo Braga²¹⁰, o manto de plumas divino é esquecido na terra por um anjo, a Tennin, “espécie de fada ou ninfa lunar”, que, para recuperá-lo, dança sob exigência de um pescador. Haroldo de Campos narra: “Ao executar a dança, caem do céu as benesses, os bens, sobre a terra, e a peça termina com o manto se dissolvendo no céu do céu, quer dizer, no branco do branco, no éter do éter. Um final ‘suprematista’.”

Oiticica desenvolve partes constitutivas de uma dinâmica artística própria, na qual os conceitos e a experimentação, em curso no período neoconcretista, geram novas

²⁰⁷ “O verbo “mingalar” não existe em português e ocorre no manuscrito original de Oiticica e publicações subsequentes deste texto. Foi-nos sugerido pelo Projeto HO que o verbo usado nessa frase seja “mingaular”, já que mais adiante no texto Oiticica cita o “mingau da crítica d’arte brasileira”. BRAGA, Paula. *Op.cit.* 2007, 37.

²⁰⁸ *Ibid*, 37

²⁰⁹ *Ibid*, 37

²¹⁰ CAMPOS, Haroldo de. *Apud* BRAGA, Paula *Ibid*. 98.

consequências e redimensionamentos. Oiticica constrói uma trama, um percurso, um longo caminho, um *Programa de Oiticica* onde *Núcleos*, *Penetráveis*, *Bólides* e *Parangolés*, constituem uma *Ordem*, um nível estruturante para suas *Invenções* e experimentações artísticas. Oiticica define o conceito de ordem, cuja produção não pretendia estabelecer categorias para substituir pintura ou escultura tampouco um processo linear, mas sim fundar novas experiências artísticas, novas linguagens e proposições e, conseqüentemente, romper com padrões, comportamentos pré-estabelecidos na arte. Para Oiticica²¹¹, “essas ordens não estão estabelecidas *a priori* mas se criam segundo a necessidade criativa nascente”. Oiticica organiza e cataloga sua vasta produção dentro de diferentes ordens que, muitas vezes, as características se entrelaçam, tornam-se permeáveis e integrando/interferindo umas às outras. Para o artista²¹², “as proposições nascem e crescem nelas mesmas e noutras” e perfazem fusões/integrações, denominando, nos anos de 1966, uma grande ordem, *Programa Ambiental*, que se caracteriza pela junção de suas ordens existentes. Essa influência não linear percorre toda sua produção e, para Oiticica²¹³, “o *Parangolé* influenciou e mudou o rumo de *Núcleos*, *Penetráveis* e *Bólides*. Não só isso, como que foi o início de uma experiência social definitiva e que nem sei que rumo tomará.”

Oiticica e sua obra determinam parte do processo brasileiro de radicalização do construtivismo. Oiticica, com “uma vontade construtiva geral”²¹⁴, marca a arte brasileira de vanguarda. Não é retrospectivo: é visionário e prospecta um olhar revolucionário. Oiticica compreende o construtivismo, decompõe o conteúdo representado e rompe limites técnicos e formais, das artes plásticas; traz à tona elementos puros, como no âmagô representativo para, num segundo momento, proceder a reconstrução do próprio mundo, como reconstituir a partir da experiência elementar. Para Merleau-Ponty, “a linguagem da pintura não é instituída pela natureza: está por fazer-se e refazer-se”. Esse pensamento incita Oiticica²¹⁵ a “transformar o que há de imediato na vivência cotidiana em não-imediato; eliminar toda relação de representação e conceituação que porventura haja carregado em si a arte”.

²¹¹ OITICICA, Hélio. *Op. Cit.* 1986, 67.

²¹² *Ibid*, 115.

²¹³ *Ibid*, 73.

²¹⁴ *Ibid*, 58.

²¹⁵ *Ibid*. 53.

Segundo Cícero²¹⁶, “a *epoché*²¹⁷ fenomenológica permite pensar com um novo rigor não-cientificista a radicalização do espírito originariamente construtivo que, recusando qualquer noção tradicional, pretende reconduzir a arte ao ponto zero” e possibilita Oiticica a considerar “(...) construtivos os artistas que fundam novas relações estruturais, na pintura (cor) e na escultura, e abrem novos sentidos de espaço e tempo”.²¹⁸ A consequência é o rompimento com o concretismo que, naquele momento, pretendia transformar o artista num design, refutando o *mito* do artista com sentimento/sensibilidade na obra. Surge o Neoconcretismo, que a partir das características do construtivismo, promove a liberação do enquadramento da pintura no espaço virtual. Para alguns artistas, como Oiticica, Clark e Pape, o quadro não é necessário para que a pintura pura exista. Para Oiticica²¹⁹, “longe de ser a ‘morte da pintura’, é a sua salvação, pois a morte mesmo seria a continuação do quadro como tal, e como ‘suporte’ da pintura. (...) a pintura teria que sair para o espaço”. A medida que a pintura se caracteriza principalmente pela cor, Oiticica dispensa o suporte e a composição, classificando esse processo como *estruturas-cor no espaço e no tempo*:

“(...) a chegada à cor única, ao puro espaço, ao cerne do quadro, me conduziu ao próprio espaço tridimensional... Já não quero o *suporte do quadro*, um campo *a priori* onde se desenvolva o ‘ato de pintar’, mas que a própria estrutura desse ato se dê no espaço e no tempo. (...) Dessa nova posição e atitude foi que nasceram os *núcleos* e os *penetráveis*.”²²⁰

Para Oiticica²²¹ o *Penetrável* “abre novas possibilidades ainda não exploradas dentro desse desenvolvimento, a que se pode chamar *construtivo*, da arte contemporânea”. Ultrapassando os limites da pintura, Oiticica conceitua seus *Bólides* como *transobjetos*, feitos de diversos materiais e técnicas, alguns objetos prontos que se redefinem na obra, perdendo suas individualidades originais. Assim o *Parangolé*, também um *transobjeto*, tem o efeito de liberar a pintura dos antigos preceitos. Não é uma pintura convencional pois perde sua classificação unicamente visual: o *parangolé* tem que ser tocado, vestido, implicando uma transmutação do espectador: o corpo compõe a obra. “O ato de vestir a

²¹⁶ CÍCERO, Antônio. Tropicália. Consultado em 17 de julho de 2017. <http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/parangoles>

²¹⁷ Suspensão do juízo, processo intelectual para se chegar à essência do objeto em estudo.

²¹⁸ OITICICA, Hélio. *Op. Cit.* 1986, 55.

²¹⁹ *Ibid.* 27.

²²⁰ *Ibid.*, 51.

²²¹ *Ibid.*, 54.

obra já implica uma transmutação expressivo-corporal do espectador, característica primordial da dança, sua primeira condição", segundo Oiticica.²²² A dança e a música, nessa nova combinação, revelam juntamente com o *Parangolé*, o início e fim, *Ouroboros* a partir do qual o corpo se transmuta em obra e o dançarino em espectador. Essa simbiose, ao vestir um *Parangolé*, compõe um novo *transobjeto*: para Cícero²²³, “rompe com a pintura e extrapola o âmbito da visibilidade para o da tactibilidade, de uma antipintura, pois seu modo de produção/exposição e fruição/participação não pertencem a qualquer área artística tradicional, uma antipintura”. Oiticica visionário e idealista, vislumbra ideologicamente uma nova fase, afirma que o *Parangolé* é antiarte por excelência; esse uma síntese de suas invenções.

²²² *Ibid.* 70.

²²³ CICERO, Antônio. Tropicália. Consultado em 17 de julho de 2017. <http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/parangoles>

Conclusão

Oiticica, num audacioso projeto de construir e universalizar seu processo artístico, organiza e desconstrói o espaço bidimensional de suas obras e rompe com o fazer pictórico; lança voo para além de um espaço da pintura conhecido, propõe com esse fazer, novas manifestações artísticas que lançam a arte para um patamar inédito: *novo espaço, nova dimensão*. Fomenta uma poética única, cuja fenomenologia da cor gera novas proposições que rompem e influenciam as concepções artísticas de gerações posteriores de artistas.

Oiticica desde seus trabalhos iniciais com a pintura em guache, seus exercícios que absorveram a grelha ortogonal de Mondrian, esmiúça a proposta concreta sistemática de Bill, os contrastes tonais de Klee e revela uma assinatura única que desperta um olhar atento a essas criações concretistas. O contexto mundial artístico é propício à experimentação. A vontade construtivista Europeia irradia na América do Sul e é tentador para artistas do solo Tupiniquim propor novas linguagens; artista que anseiam em romper a expressão nacionalista pontuada por Cândido Portinari, Di Cavalcanti, Lasar Segall e José Pancetti, herdeiros da semana de arte moderna de 1922, e quiçá mostrar ao mundo uma arte genuinamente brasileira, vanguardista e contemporânea, não mais somente antropofágica de assimilações de linhagem e proponente modernista europeia. O Brasil, nesse período dos anos de 1950, absorve a tendência abstrata mundial, que já despertava na Argentina nos anos de 1940, através de Torres-Garcia juntamente com artistas do movimento construtivista Madí, que rompe com a moldura renascentista e inova com uma interação maior entre o rígido concreto e a possível carga experimental sensorial.

Oiticica, junto ao Grupo Frente do Rio de Janeiro, assimila e decifra a grelha *mondrianesca* e construtivista; cria e rompe com a construção arquitetural das formas para descobrir, metafisicamente falando, as potencialidades da cor. Decompõe a cor em camadas num estudo meticuloso, detalhado e transcrito em seus *notebooks* e chega a *grande ordem da cor*: cor-luz, cor-metafísica, cor-tempo e cor-estrutura. Oiticica diseca a cor e *raspa* tom a tom, penetra camadas, libera a cor da forma representativa abstrata geométrica limitada e cria uma tensão visual ainda representada na superfície bidimensional. Essa tensão determina uma forma geométrica ainda contida presa no espaço pictórico representado. Amplificada, ampliada, essa forma *desconcertante* é

maximizada e com toda intensidade ocupa o *espaço*, rompe a representação figurativa e *joga-se* no espaço ambiente e rompe o *espaço*.

Esse processo, iniciado pelos seus guaches concretistas *Sem Título*, *Secos* e *Metaesquemas*, passa pela tinta a óleo pela *Série Branca*, *Vermelha*, cuja forma já insinua autonomia geométrica, cria a necessidade de um novo suporte, para adquirir proporção única: se desdobra nos *Bilaterais*, placas que se duplicam da parede para assumirem posições perpendicular ao seu duplo. Provocam a liberação da cor no espaço, inserindo o conceito de tempo. Paralelamente, se distanciam ligeiramente da parede por centímetros em suas *Invenções*, pequenas placas monocromáticas intensas com inúmeras possibilidades de exercícios da cor em pequenos espaços contentores de uma máxima carga de sobreposições tonais, cria uma linha/sombra entre a placa/parede, trilha um caminho visual a ser percorrido.

Não sozinho nesse percurso, Oiticica e seus contemporâneos, Lygia Clark, Lygia Pape, juntamente com o grupo concreto carioca sob os ensinamentos de Ivan Serpa, rompem com a vertente concretista brasileira desenvolvida por artistas de São Paulo, Grupo Ruptura, cuja preocupação com a forma e o rigor técnico era determinado por sequências óticas/visuais. Com influência de Mário Pedrosa, crítico de arte e escritor de um dos principais jornais daquele período, a corrente concretista é direcionada seguindo as Teorias da Gestalt, que esmiúçam a problemática da percepção visual através das dinâmicas óticas e construções seriadas, pela influência e concepção de Max Bill. Com as mesmas referências estéticas, o grupo Frente propunha um campo aberto a indagações e experimentações, propondo novas possibilidades de uma arte cuja sensibilidade segue de encontro a vertente da fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty. Abrindo o campo da experiência artística, incluindo a sentimento e a subjetividade, o artista-experimental traz o observador para uma nova participação, corporal, perfazendo uma multiplicidade perceptiva. O objeto artístico é desestruturado e suscita o primado da percepção. Encaminhados por Ferreira Gullar, nasce a 1ª exposição Neoconcreta. Ora, se for levar em consideração o que Malevitch e os suprematistas almejaram pela busca do zero da forma, sensível e de compreensão universal, o manifesto suprematista traduzido para o português no ano de 1959, o *sentimento* trocado por *sensibilidade*, foi de suma importância para determinar uma identidade ímpar no movimento Neoconcreto. Também lançado no mesmo ano de 1959 o Manifesto Neoconcreto, junto com 1ª exposição neoconcreta, pontua um novo momento artístico brasileiro, com ênfase na *sensibilidade*

como fator intrínseco na criação da obra de arte, tanto quanto a quebra da moldura, do plinto, inserção do *não-objeto* como nova proposição artística e uma representação não-objetiva, uma ruptura. O ideal da forma perfeita e única, tanto pela influência da Escola de Ulm como do Concretismo, seria deglutido e digerido pela necessidade de interação da arte com a vida, de uma forma subjetiva.

Oiticica, em seu processo fenomenológico de desconstrução/reconstrução da cor, propõe um salto para um novo espaço pictórico. Com os *Relevos Espaciais*, objetos *não-objetos* construídos com madeiras e pintados de cor-luz vibrante, ocupam o espaço ambiente, esmiuçando as possibilidades da forma fechada. A arquitetura cromática gerada pela experiência construtivista, estudada e criada por Oiticica, torna-se livre da representação e liberta-se em forma *estrutural*. Aproxima o espectador/observador da obra, possibilitando uma interação espacial. O jogo de luz, sombra e frestas proporcionada pelos *Relevos* torna a vivência, no mínimo, questionadora. Assim a obra, no espaço ambiente, se concretiza na *grande ordem da cor* e torna-se presente nos *Núcleos* onde o experimentalismo é aberto ao observador, ativando o espaço: placas compostas por um percurso visual suspenso no ar, ora perceptível no seu interior por espelho ora pela intensidade vibracional tonal, proporcionam um contato experimental sensorial, sem abrir mão da intensidade construtiva, retirando seu caráter abstrato geométrico e tornando-a *real*. Essa nova perspectiva sensorial é acionada nos *Penetráveis*, permitindo que a cor possa ser adentrada num redimensionamento ambiental. Pela pesquisa construtiva, Oiticica rompe com a forma e propõe autonomia tanto artística quanto ambiente: o *Penetrável* integra uma nova totalidade, revitalizando o espaço plástico. O observador/participador agora detentor da possibilidade de escolha sobre o funcionamento da estrutura-cor efetiva a participação, como Oiticica classificava, na “vivência da cor”.

Oiticica e Clark levantam questões pontuais, antes e também ao mesmo tempo, que as vanguardas estadunidenses e europeias, buscando uma interação arte-vida. Propõem rever conceitos da objetividade concretista, trazendo subjetividade ao objeto artístico: propostas que trazem a participação do observador para se formar um só corpo, obra-participador. Esse momento de efervescência artística nas Américas dialoga, tanto ao Neoconcretismo quanto ao Minimalismo: ambos empregam o vocabulário geométrico, a dissolução de campos específicos da pintura, escultura e pontuações teóricas. Trazem o espectador para a participação temporal na arte, conceito de tempo e a espacialização

ativada da pintura ambiente. Esses movimentos reposicionam o espectador num novo lugar, instaurado por esse *novo* tipo de objeto. No Neoconcretismo, usando a fenomenologia dos sentidos, articulam-se experiências com o mundo social e o resultado é a própria experiência artística.

Os *Bólides* e os *Parangolés* abrem novas condições na experiência da arte contemporânea. Existe um deslocar multissensorial que abre campos experimentais nesse fazer. A cor é concreta, palpável, penetrável, vestida e dançada: é corpo-cor. Manuseadas nos incandescentes *Bólides*, ela pode ser tocada nos inusitados *transobjetos*. Os *Parangolés*, corporificação da cor, pulsam com a música, com o samba e com o participador, cocriador da desmitificada obra de arte e proporciona sensações que extrapolam a tradição concretista. A obra acontece no espaço/tempo que agora é ilimitado, aberto a experimentações com o corpo-cor, perfazendo uma *Ouroboros*, uma fita de Moebius onde a existência da obra começa na participação do outro. Os sentidos são acionados às experiências táteis, corporais, sonoras e a existência/construção da obra é vivida em outra dimensão. O espaço da galeria agora é livre, pois acontece em qualquer lugar, promove a liberdade das *manifestações ambientais*, num caminhar ao espaço não institucional, refundindo o espaço da galeria e propondo projetos ambientais para o ar livre.

Oiticica erige um percurso muito bem traçado e arquitetado. Rompe com a grelha neoplástica, deglute cores e processa-as em uma paleta única e luminosa. Contextualiza seus trabalhos, lança teorias e pontua pensamentos. Seu percurso único sistematicamente delineado mostra onde *estava* e onde desejava *chegar*. Cada etapa é teorizada e pontuada: Oiticica apresenta os caminhos de uma arte libertadora, *mundificadora*, às vezes apontando concretos labirintos sinuosos subvertendo o papel do artista em relação ao observador, transformando-o em participador e propositor. Neste patamar, sem acaso, apresenta proposições e um *novo espaço pictórico* com rigor crítico jamais visto na arte brasileira, cuja tradição construtivista teve sua mais radical transformação; Oiticica, juntamente com a experiência Neoconcreta, supera questões na arte moderna brasileira e mundial, convidando o participador a se envolver com a obra despertando seus sentidos e questionando a obra de arte e sua institucionalidade.

Oiticica deixa um legado artístico e teórico tão importante para a arte contemporânea dos anos de 1960 quanto para compreensão da arte do final do século XX. Oiticica processou o desafio da antiarte como concebeu proposições inéditas e

revolucionárias incorporando o fator tempo e a subjetividade, conjugando a participação direta do observador e transformando-a em cocriação.

Paradoxalmente, com a mesma rapidez que Oiticica conseguiu estetizar objetos e transformá-los em *transobjetos*, sua arte propositora de uma *desestetização intelectual* tornou-se apreendida, confinada e apropriada pela mesma instituição museológica que ele questionava. A obra de Oiticica é *modificada* em seu caráter sensorial. Inicialmente uma arte que propunha e incitava questionamentos para além de uma estética visual, mas que agora não pode mais ser tocada nem manuseada, transforma-se em objeto fetichizado, fechando um círculo que impede a participação inicial que Oiticica propões provocando assim um viés ainda mais enigmático e contestador na aura de sua obra.

Anexo

(A criação plástica em questão- cont.)

3

- 21) O espaço em que vivo e me movo.
- 22) Sempre tem e deve ter, mas não ter isso como um alvo especial, mas sim como elemento; se a atividade é não-repressiva será política automaticamente. Morou ?
- 23) Isso sim, é estar ao lado da repressão; nunca se está na moda quando se vive o crelazer, isto é, a não-repressão.
- 24) Leia acima; a pintura não existe mais como alvo ou algo especial; tudo é mais importante do que o velho conceito de pintura ou qualquer outra arte.
- 25) Tudo está relacionado com o passado e não está, é claro, inclusive o presente e o futuro; mas, e se lhe disser que não sinto esta relação entre passado-presente-futuro ? Então tudo se borra e desaparece, porque quando se vive o crelazer isso não existe; a grande descoberta do mundo atual seria o viver em absoluto, sem a relação velha de tempo cronológico, que é repressiva e cruel.

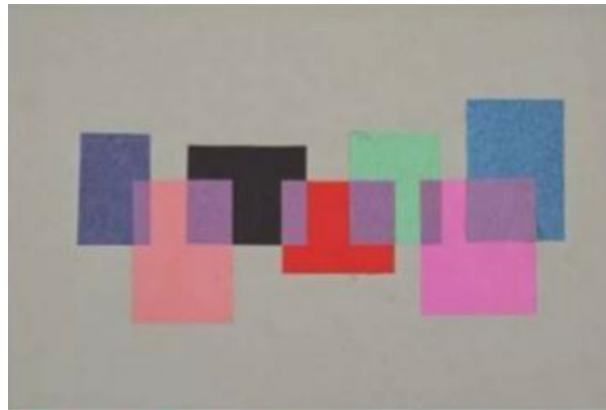
1: Depoimento sobre a criação artística para uma coletânea organizada por Walmir Ayala. Hélio Oiticica responde a perguntas sobre participação, arte nacional brasileira, função política, conceito de novo, de espaço e de tempo. Itaú Cultural, Programa Hélio Oiticica.

http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=Normal/0159.68%20-%20p03%20120.JPG



2: Max Bill, Unidade Tripartida, 1948/49, aço inoxidável 11,4x88,3x98, 2cm. Prêmio de escultura na Primeira Bienal de São Paulo.

http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculox/modulo1/construtivismo/max_bill/obras.htm



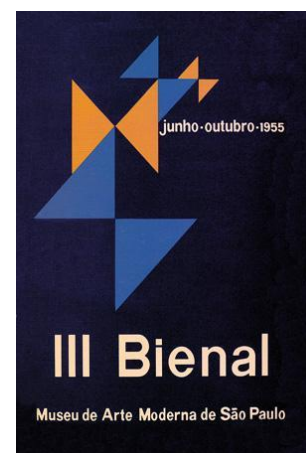
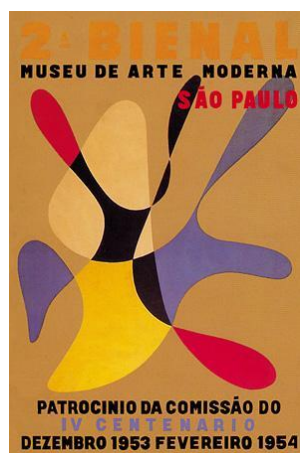
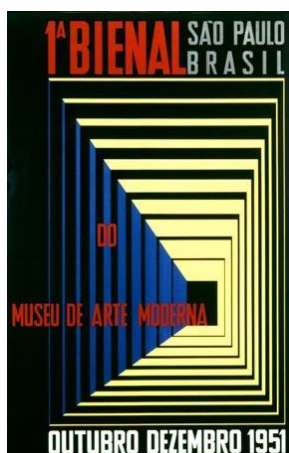
3: Christel Sztankovitz, *Transparência*, 1953/54, docente Josef Albers, Escola Superior de Ulm. http://www.hfg-archiv.ulm.de/english/the_collections/hfg_collection/graphic_works_photos.html



4: Max Bill, Hans Gugelot, Paul Hildinger, *Banco* (Bench), 1955, Escola Superior de Ulm. http://www.hfg-archiv.ulm.de/english/the_collections/hfg_collection/objects_photos.html



5: Konrad Diepolder, *Conexão de Bentwood* (Bentwood Connection), 1960/61, docente Paul Hildinger, Escola Superior de Ulm. http://www.hfg-archiv.ulm.de/english/the_collections/hfg_collection/objects_photos.html

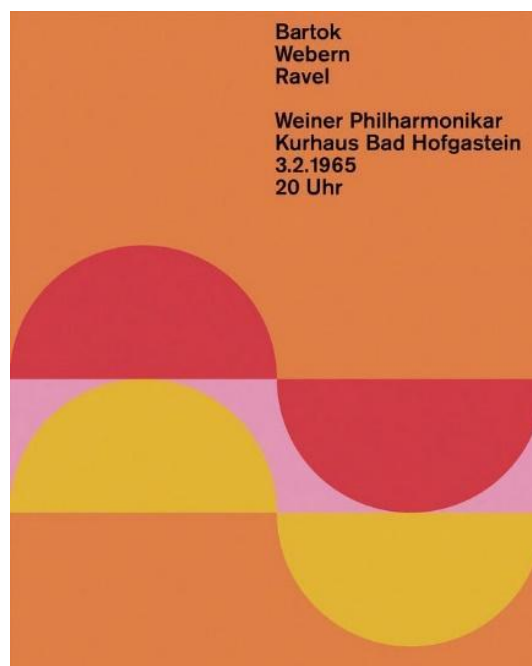


6, 7 e 8: Cartazes das três primeiras bienais de Arte de São Paulo, entre os anos de 1951 e 1955. <http://www.zupi.com.br/confira-os-cartazes-das-edicoes-da-bienal-de-arte-de-sp/>



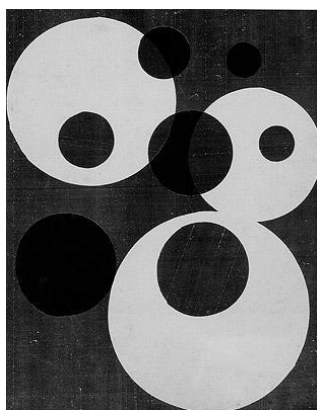
9: Oscar Niemeyer, Croqui do Congresso Nacional, Brasília, DF, 1958.

<https://www2.congressonacional.leg.br/visite/galeria>

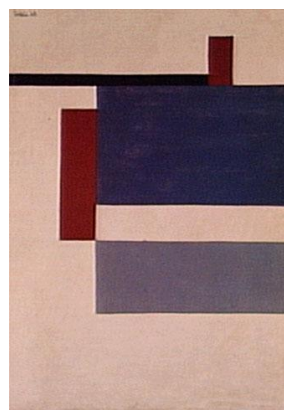


10: Margarete Kögler, 1965, docente Otl Aicher, Escola Superior da Ulm.

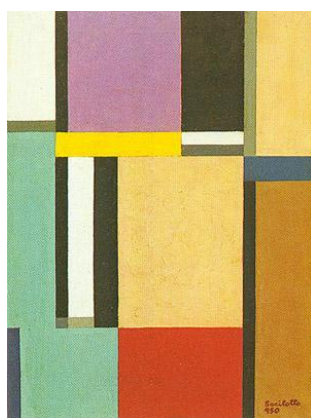
https://pt.wikipedia.org/wiki/Escola_de_Ulm#/media/File:HfGUlmPublication.jpg



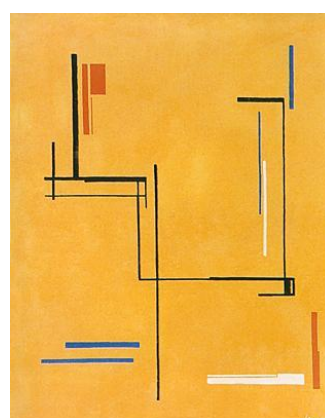
11: Geraldo de Barros, Fotoforma, 1949,
fotografia, montagem com papel celofane,
prensado com vidro.
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra65295/fotoforma>



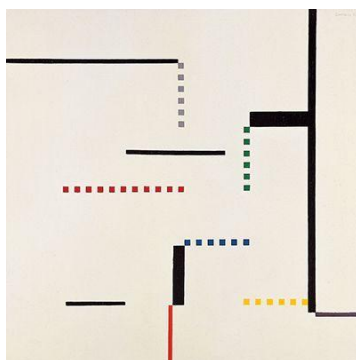
12: Waldemar Cordeiro, Estrutura plástica, 1949,
têmpera sobre tela, 73x54cm, Coleção Família
Cordeiro.
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2387/estrutura-plastica>



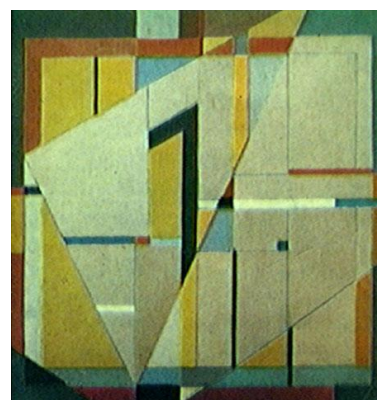
13: Luiz Sacilotto, Pintura I, 1950,
óleo sobre tela, 68x50cm.
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra8158/pintura-i>



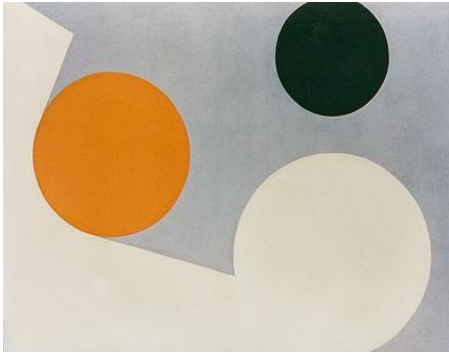
14: Lothar Charoux, 1952, óleo sobre tela,
60,5x49cm, Acervo Adolpho Leirner.
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra8489/abstrato-geometrico>



15: Luiz Sacilotto, Concreção, óleo sobre tela,
1952, 50x70cm.
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra8157/concrecao>



16: Anatol Wladyslaw, 1952, óleo sobre tela,
54x55cm, MAC, USP, SP.
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra5520/composicao>



17: Ivan Serpa, Formas, 1951, óleo sobre tela, 97x130,2cm MAC, USP, SP.
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14761/formas>



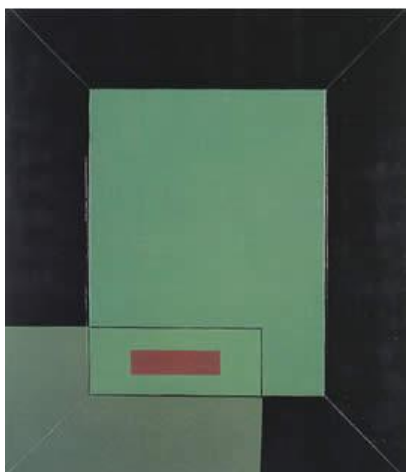
18: Aluísio Carvão, Composição, 1953, óleo sobre tela, 82x60cm, Coleção João Sattamini, MAC, Niterói, RJ.
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra58192/composicao>



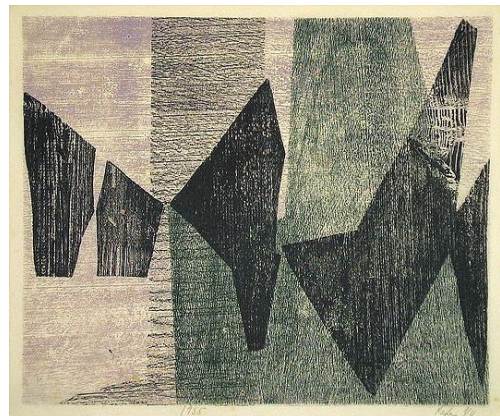
19: Lygia Clark, Composição, 1953, óleo sobre tela, 100x65cm, Fundação Antoni Tàpies.
<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculox/modulo3/frente/clark/outras.html>



20: Décio Vieira, Espaço construído, 1954, guache sobre cartão, 54x36cm.
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14355/espaco-construido>



21: Lygia Clark, Composição nº 5. Série: Quebra da Moldura, 1954, óleo sobre madeira, 107x91cm. Fundação Antoni Tàpies.
<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculox/modulo3/frente/clark/outras.html>



22: Lygia Pape, Composição, 1955, Xilogravura 1/4 não definida, 33x48cm, Biblioteca Nacional, RJ.
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra33216/composicao>



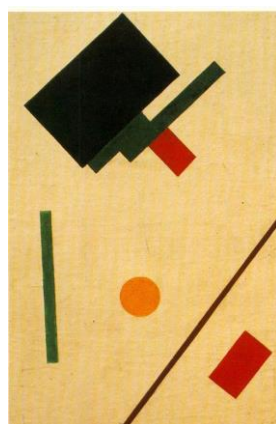
23: Franz Weissmann, Sem Título, aço pintado.
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra63488/se-m-titulo>



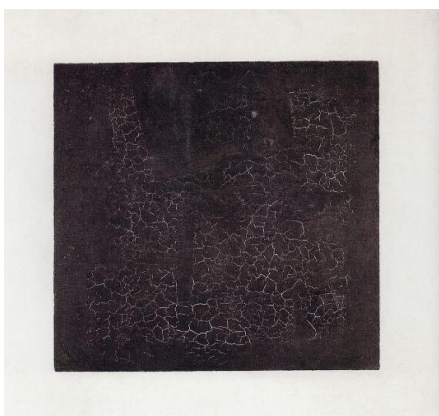
24: Franz Weissmann, A terra, 1958, aço pintado, 400.00x400.00cm.
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra24752/a-terra>



25: Kazimir Malevich, Manhã na aldeia após a tempestade de neve, 1913, cubo-futurismo, óleo sobre tela. <https://www.wikiart.org/en/kazimir-malevich/morning-after-snowstorm-1913>



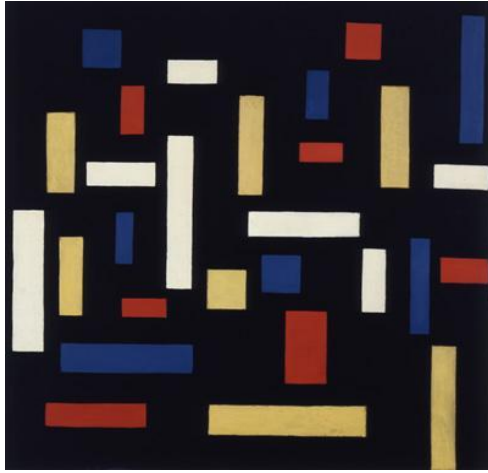
26: Kazimir Malevich, Composição suprematista, 1915/1916, óleo sobre tela.
<https://www.wikiart.org/en/kazimir-malevich/suprematist-composition-1915>



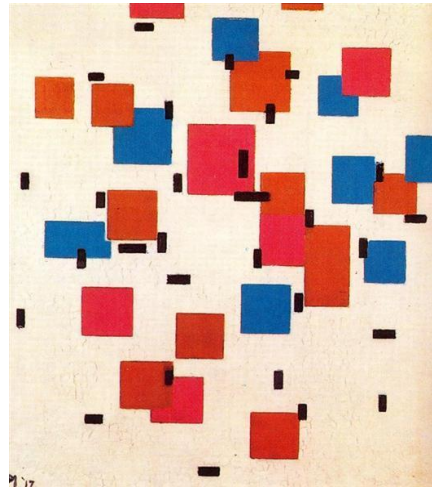
27: Kazimir Malevich, Quadrado preto, 1915, óleo sobre tela, 106x106cm.
<https://www.wikiart.org/en/kazimir-malevich/black-square-1915>



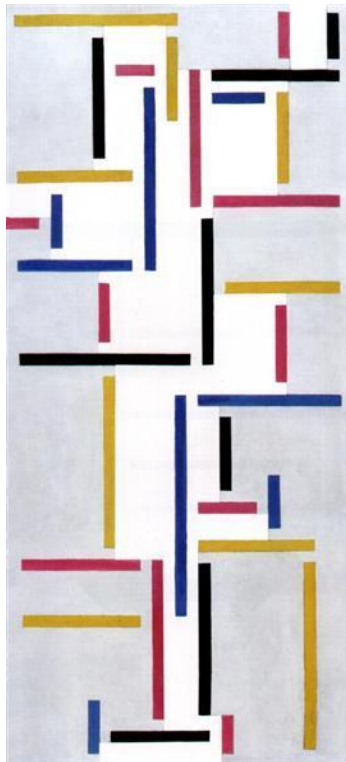
28: Lyubov Popova, Pintura arquitetônica, óleo sobre tela.
<https://www.wikiart.org/en/lyubov-popova/painterly-architectonic-2>



29: Theo van Doesburg, 1917, *Composição VII: As Três Graças*, óleo sobre tela.
<http://www.kemperartmuseum.wustl.edu/collection/expllore/artwork/484>



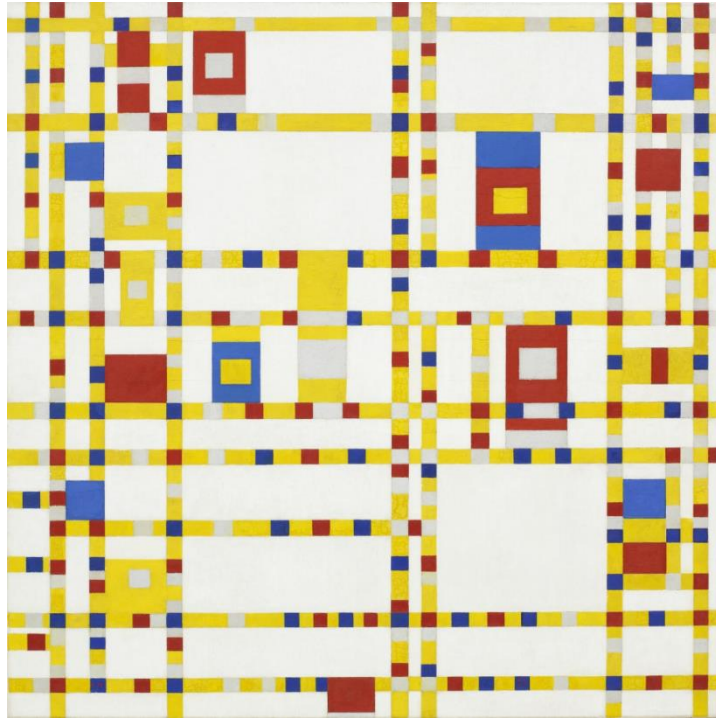
30: Piet Mondrian, *composição em cores A*, 1917.
<https://www.wikiart.org/pt/piet-mondrian/composition-in-color-a-1917>



31: Theo van Doesburg, *Ritmo de uma dança russa*, 1918, óleo sobre tela, 135,9x61,6cm.
<https://www.moma.org/collection/works/78948>



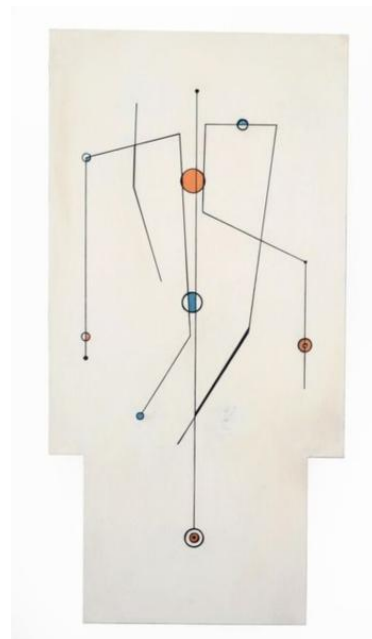
32: Piet Mondrian, *Composição C*, 1920, óleo sobre tela, 60,3x61cm.
<https://www.moma.org/collection/works/78948>



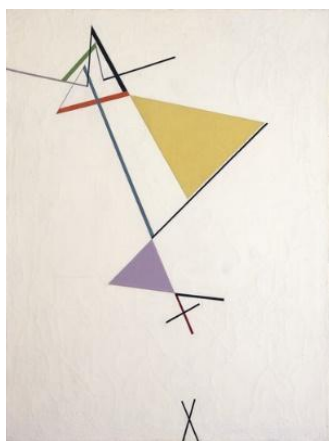
33: Piet Mondrian, **Broadway Boogie Woogie**, 1942/43, óleo sobre tela, 127x127cm.
<https://www.moma.org/collection/works/78682?locale=pt>



34: Carmelo Arden Quin, **A invenção lúdica**, móbile dos anos de 1950, SIM Galeria.
<http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/a-arte-ludica-de-carmelo-arden-quin-8ih4oe2w6j6kxbysanjp6bm6>



35: Carmelo Arden Quin, 1951.
<https://www.wikiart.org/pt/carmelo-arden-quin/ilke-1951>



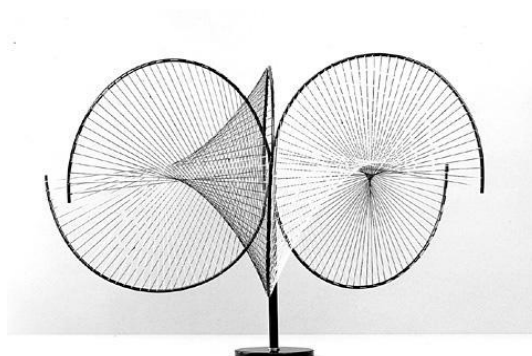
36: Tomas Maldonado, Desenvolvimento do triângulo, 1951.
<https://www.wikiart.org/en/tomas-maldonado/desarrollo-del-tri-ngulo-1951>



37: Tomas Maldonado, De um sector, 1953.
<https://www.wikiart.org/en/tomas-maldonado/desde-un-sector-1953>



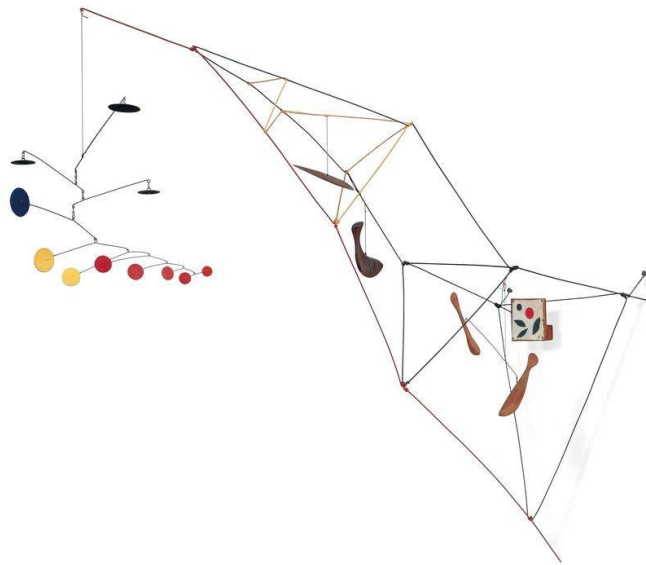
38 : Gyula Kosice, 1958, Composição para o Grupo argentino Internacional Arte Madi e a direita, cartaz para a exposição "7 pintores abstratos", 1957. Coleção Gyula Kosice, Galeria Pizarro. https://elpais.com/cultura/2012/01/25/actualidad/1327518525_562033.html



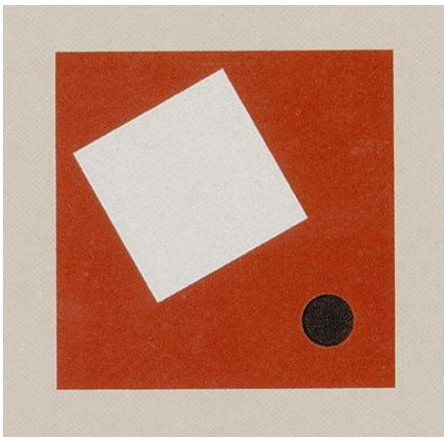
39: Tomas Maldonado, Superfícies hiperbólicas, 1959.
<https://www.wikiart.org/en/tomas-maldonado/hyperbolic-surfaces-1959>



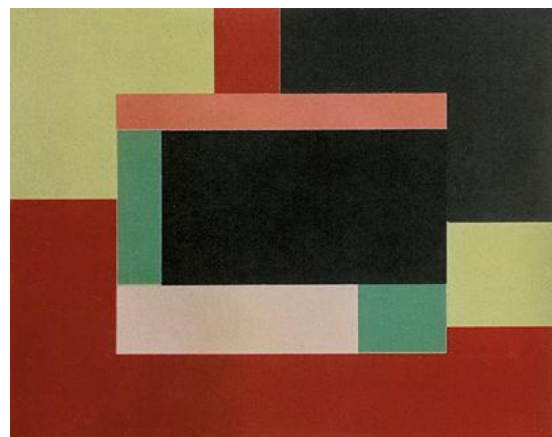
40: Alexander Calder, Palha Vermelha e Amarela, 1934, New/ DACS, London.
<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/alexander-calder-performing-sculpture>



41: Alexander Calder, Torre com pintura, 1951, metal, madeira, fio e tinta a óleo sobre tela montado em madeira, 101,6x152,4x42,23cm.
<https://www.sfmoma.org/artwork/FC.523>



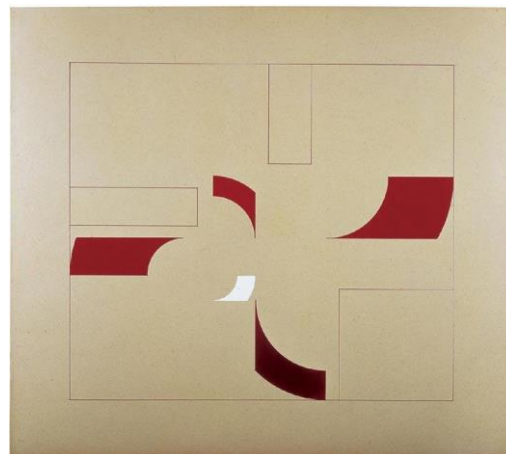
42: Hélio Oiticica, Sem Título, 1954, guache sobre cartão, 30,5 x 31cm, acervo Projeto Hélio Oiticica.
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra7101/grupo-frente>



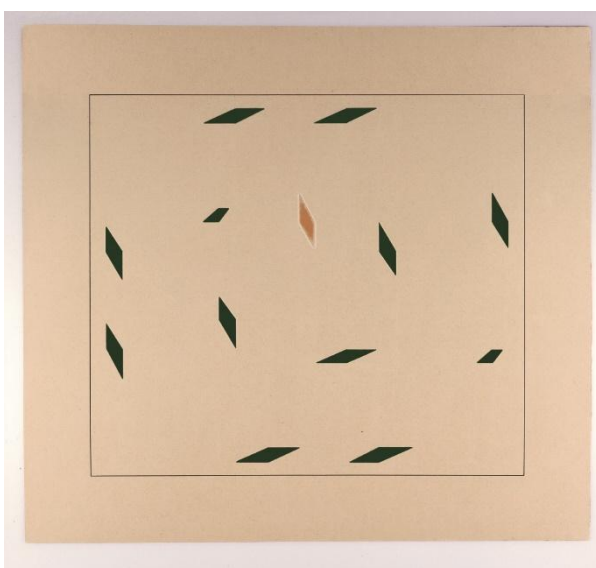
43: Hélio Oiticica, Sem Título, 1955/56, acervo Projeto Hélio Oiticica.
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66363/grupo-frente>



44: Hélio Oiticica, Metaesquema 179, 1956, guache sobre cartão, 40x42,9cm.
<https://www.moma.org/collection/works/35047?locale=pt>



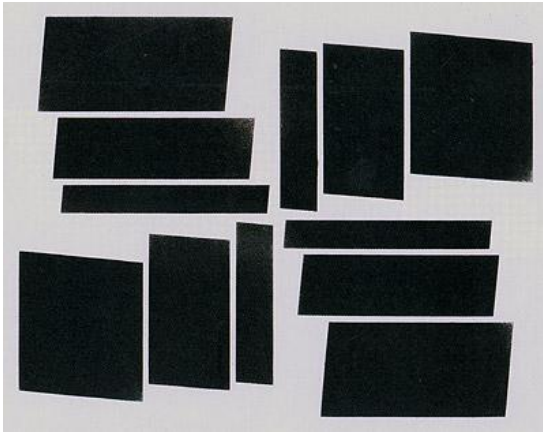
45: Hélio Oiticica, Sêco 12, 1957, guache sobre cartão, 40,9x40,9cm, coleção César e Cláudio Oiticica, Rj.
<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/helio-oiticica/helio-oiticica-exhibition-guide/helio-oiticica-8>



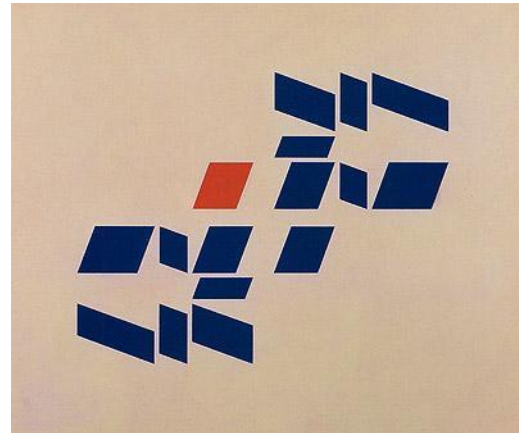
46: Hélio Oiticica, Sêco 27, 1957, guache sobre cartão. Solicitado ao Projeto Hélio Oiticica.
 ©César e Claudio Oiticica



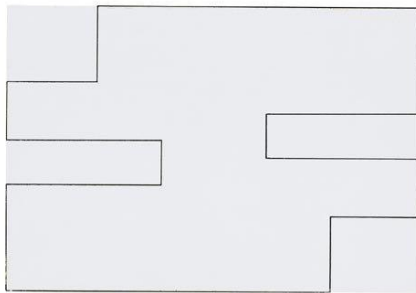
47: Hélio Oiticica, Manuscrito no verso do Sêco 27, 1957, guache sobre cartão. Itaú Cultural.
http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=Normal/0439.68%20p01s%C3%A4co27%20-



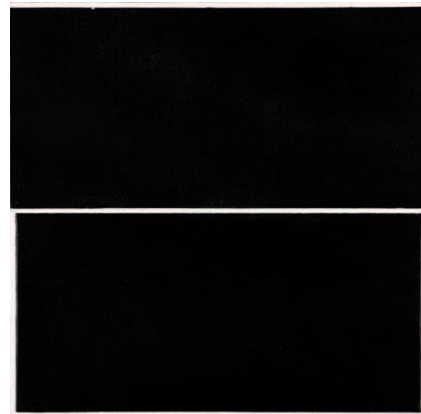
48: Hélio Oiticica, Metaesquema, anos de 1950, guache sobre papel, acervo Adolpho Leirner.
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66444/metaesquema>



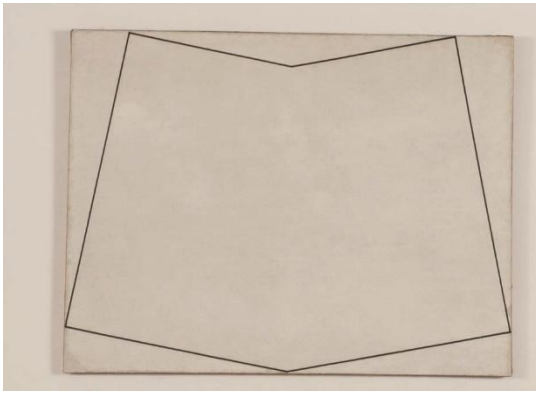
49: Hélio Oiticica, Metaesquema, 1957, acervo Fundación Cisneros, Caracas, Venezuela.
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66385/metaesquema>



50: Hélio Oiticica, Sem Título (Série Branca), 1959, guache sobre papel.
<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/helio-oiticica/helio-oiticica-exhibition-guide/helio-oiticica>



51: Lygia Clark, Unidade 4, 1959, Itaú Cultural.
<http://casavogue.globo.com/MostrasExpos/noticia/2012/08/sp-ve-retrospectiva-de-lygia-clark.html>



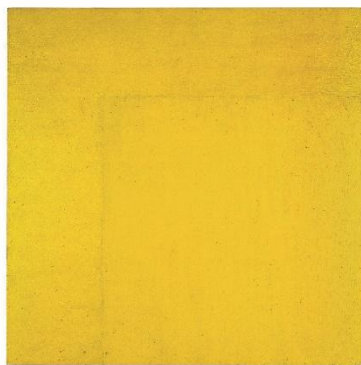
52: Hélio Oiticica, Pintura Branca (Tantrum), 1959. ©César e Claudio Oiticica



53: Hélio Oiticica, Pintura Branca, 1959. ©César e Claudio Oiticica



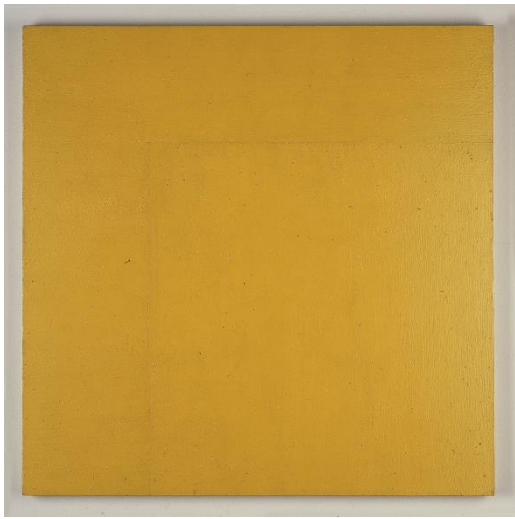
54: Hélio Oiticica, Relevo Neoconcreto, 1960, óleo sobre madeira, 96x130cm.
<https://www.moma.org/collection/works/91770?locale=pt>



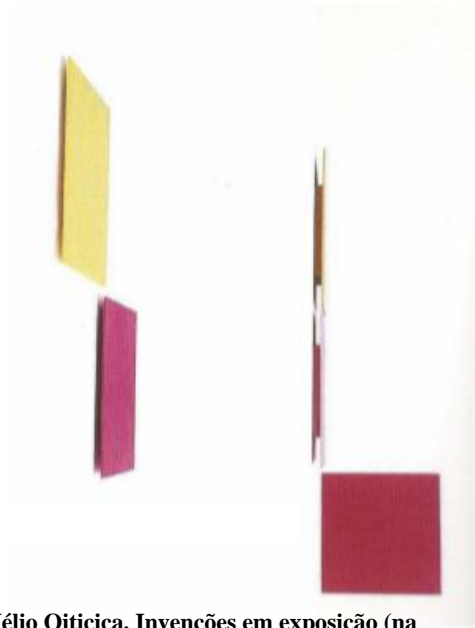
55: Hélio Oiticica, Série Amarela (Olímpico), 1959. ©César e Claudio Oiticica



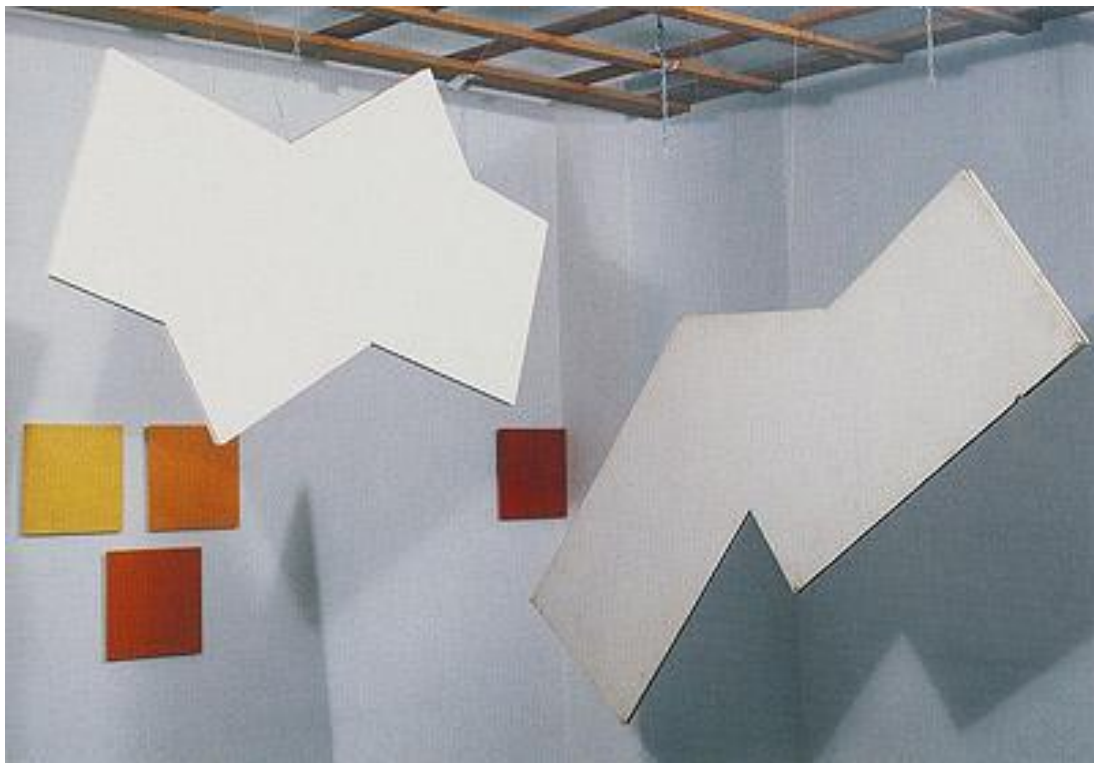
56: Hélio Oiticica, Série Vermelha, 1959.
<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/helio-oiticica/helio-oiticica-exhibition-guide/helio-oiticica-2>



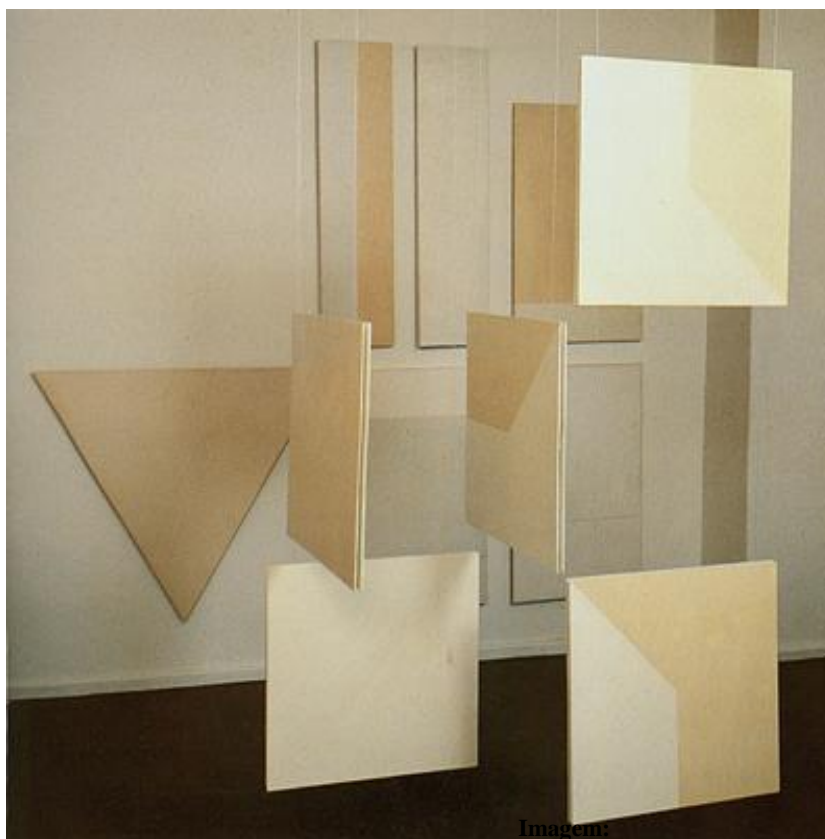
57: Hélio Oiticica. Invenção, 1959. ©César e Claudio Oiticica



58: Hélio Oiticica. Invenções em exposição (na parede), 1959-62. ©César e Claudio Oiticica



59: Hélio Oiticica, Bilaterais (invenções ao fundo), 1959, , óleo sobre madeira, acervo Projeto Hélio Oiticica. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4884/bilaterais>



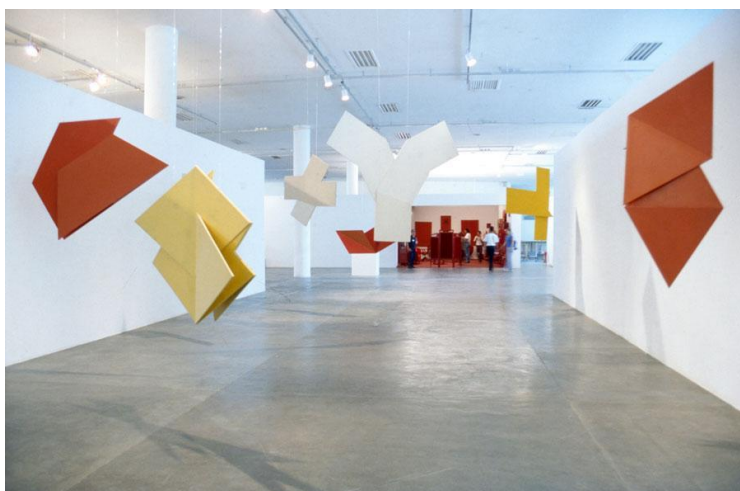
60: Hélio Oiticica, Bilateral Equali, 1960, óleo sobre madeira, acervo Projeto Hélio Oiticica.
Ao fundo, Série Branca.

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66368/bilateral-equali-nao-objeto>



61: Hélio Oiticica, Bilaterais e Relevos Espaciais, 1959, acervo Projeto Hélio Oiticica.

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66319/bilaterais-e-relevos-espaciais>



62: Hélio Oiticica, Bilaterais e Relevos Espaciais V11, 1959/1998, na 24ª Bienal de São Paulo, 1998.

<http://bienal.org.br/post.php?i=263>



63: Hélio Oiticica, Relevos Espaciais V11, 1959/1998, 30ª Bienal de São Paulo, 2012.

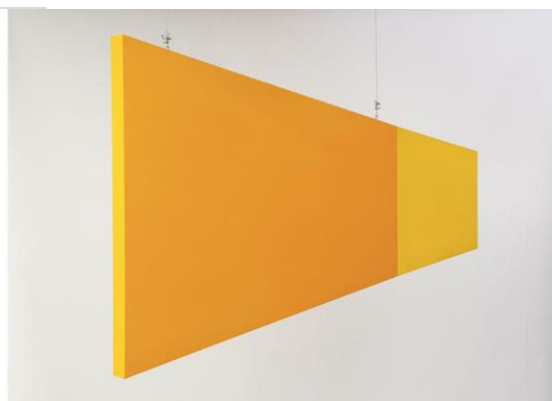
À esquerda Casulo, de Lygia Clark e à direita, Bólide caixa, Hélio Oiticica.

<http://bienal.org.br/post.php?i=263>



64: Hélio Oiticica, Relevos espaciais A17, 1959/1991, acrílico sobre madeira, Do Objeto para o mundo - Coleção Inhotim.

<http://doobjetoparaomundo.org.br/artista/helio-oiticica/>

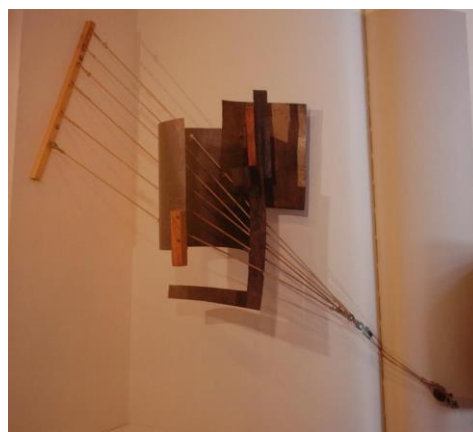
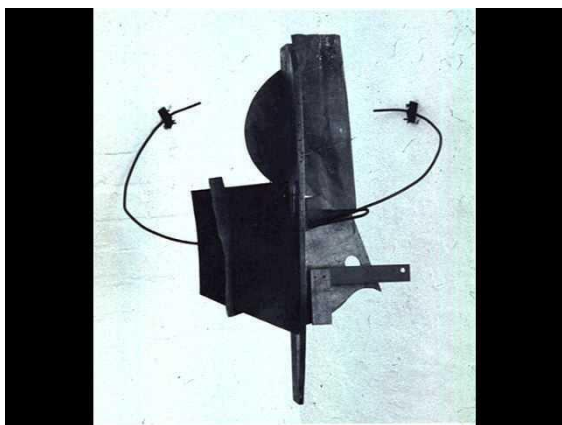


65: Hélio Oiticica, Relevos espaciais A17, 1959/1991, acrílico sobre madeira, Do Objeto para o mundo - Coleção Inhotim.

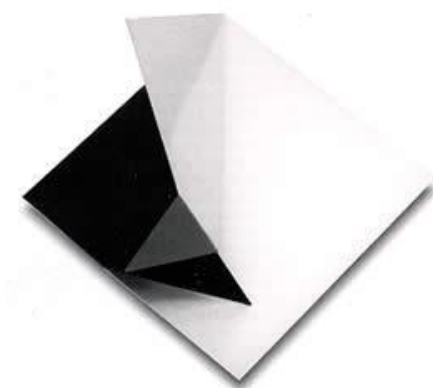
<http://doobjetoparaomundo.org.br/artista/helio-oiticica/>



67: Hélio Oiticica, *Relevos Espaciais e ao fundo, Metaesquemas*. Exposição Museu Berardo, Lisboa, 2012.
<http://www.bolsadearte.com/oparalelo/oiticica-em-portugal>



68 e 69: Vladimir Tatlin, *Relevo de canto*, 1914/15, chapa metálica, cobre, madeira e metal. 71x118 cm.
<https://www.wikiart.org/en/vladimir-tatlin/counter-relief>



70 e 71: Lygia Clark, *Casulo*, 1959. Nitrocelulose sobre lata, 42,5x42,5x26cm, Fundação Antoni Tàpies. À direita, *Bicho flor*, 1960/63, alumínio, Fundação Antoni Tàpies.
<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo3/frente/clark/outras.html>

72 A 80: Estudo para Núcleos, 1960. Discriminação da preparação para tinta óleo; medidas do pequeno núcleo nº 1 (NC1); estudo de cores (amarelos) para o pequeno núcleo nº 1 com indicações técnicas; estudo em guache para o núcleo médio nº 1 (NC3); planta do núcleo médio nº 1; ficha técnica das cores: guache e óleo (NC3); estudo a guache e planta baixa do núcleo médio nº 2 (NC4); estudo a guache e planta do pequeno núcleo nº2 (NC5); estudo a guache do grande núcleo nº 3 (NC6); estudo a guache do grande núcleo nº 1 (NC7) e Hélio Oiticica formula o primeiro núcleo móvel (NC8).

Itaú Cultural, Programa Hélio Oiticica.

<http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=486&tipo=2>

a) Campos de 2 cm. espess. (1 lha (horiz.))
Para caixas: NC3
N IMP.

b) Vigas de tábuas de pralho
Para caixote do Pen.

c) Marc. p. f. caixa e apar. de Pen.

d) Tinta Nivele
e) Diquente for. Chamo: 6 p. de 1/2
f) Tinta mist. 4888 + 18-13 (p. range: 2 lha)
g) Tinta NC2
h) Mont. NC4

Núcleo Médio nº 2
NC 4

Camada: 1/1 lha

c.c.: 15 col. s. Mist. 18-13 + F040488 (S.M.)
5 col. s. Mist. 18-13 + F040488 (S.M.)

c.d.: 8 col. s. Mist. 18-13 + F040488 (S.M.)
3 col. s. Mist. 18-13 + F040488 (S.M.)

c.e.: 12 col. s. Mist. 18-13 + F040488 (S.M.)
12 col. s. Mist. 18-13 + F040488 (S.M.)

c.f.: 12 col. s. Mist. 18-13 + F040488 (S.M.)
12 col. s. Mist. 18-13 + F040488 (S.M.)

c.h.: 1 col. s. Mist. 18-13 + F040488 (S.M.)
3 col. s. Mist. 18-13 + F040488 (S.M.)

Camada: 1/1 lha

c.g. (plano 200) ang. de 90º de 1/2 lha
3 col. s. Mist. 18-13 + F040488 (S.M.)
1 col. s. Mist. 18-13 + F040488 (S.M.)
(p. range: 2 lha)

Núcleo Médio nº 2
NC 4

c.a.: 8 col. s. "Nivele" (p. range)
1 col. s. Mist. 70-4 + 4888 (S.M.)

c.b.: 4 col. s. "Nivele" (p. range)
1 col. s. Mist. 70-4 + 4888 (S.M.)

c.d.: 8 col. s. "Nivele" (p. range)
1 col. s. Mist. 70-4 + 4888 (S.M.)

c.f.: c.d. + 1 col. s. "Nivele" (p. range)

Tinta a óleo

Desolvente: resina
Desolvente: resina
Secante
Pó (pigmento)

peq. núcleo nº1
NC 1

1) Produto de resina: 1/2 lha [36]
2) Desolvente (qual): 1/2 lha [36]
3) Desolvente de resina: 1/2 lha [36]

Nota: A lha alca em grande quantidade
aplica-se em desolvente de resina para 5.

peq. núcleo nº2
NC 2

1) Produto de resina: 1/2 lha [36]
2) Desolvente (qual): 1/2 lha [36]
3) Desolvente de resina: 1/2 lha [36]

Para a lha alca em grande quantidade
aplica-se em desolvente de resina para 5.

Para a lha alca em grande quantidade
aplica-se em desolvente de resina para 5.

Para a lha alca em grande quantidade
aplica-se em desolvente de resina para 5.

81 A 89: Estudo para *Núcleos*, 1960. Discriminação da preparação para tinta óleo; medidas do pequeno núcleo nº 1 (NC1); estudo de cores (amarelos) para o pequeno núcleo nº 1 com indicações técnicas; estudo em guache para o núcleo médio nº 1 (NC3); planta do núcleo médio nº 1; ficha técnica das cores: guache e óleo (NC3); estudo a guache e planta baixa do núcleo médio nº 2 (NC4); estudo a guache e planta do pequeno núcleo nº 2 (NC5); estudo a guache do grande núcleo nº 3 (NC6); estudo a guache do grande núcleo nº 1 (NC7) e Hélio Oiticica formula o primeiro núcleo móvel (NC8).

Itaú Cultural, Programa Hélio Oiticica.

<http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=486&tipo=2>





90: Hélio Oiticica, Núcleo NC1, 1960 madeira recortada e pintada, espelho.

©César e Claudio Oiticica



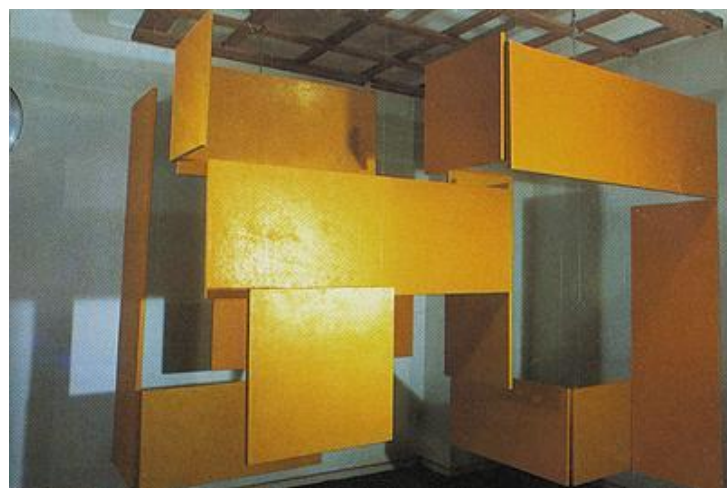
91: Hélio Oiticica, Núcleo NC1, 1960 madeira recortada e pintada, espelho.

<http://www.jornaljovem.com.br/edicao17/exposicao52.php>



92: Hélio Oiticica, Núcleo NC2, 1960, madeira recortada e pintada, acervo Projeto Hélio Oiticica.

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66367/nucleo-nc2>



93: Núcleo NC6, 1960-63, madeira recortada e pintada, acervo Projeto Hélio Oiticica.

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66310/nucleo-nc-6>



94: Hélio Oiticica, Grande Núcleo, composto por NC3, NC4 e NC6, 1960, madeira recortada e pintada, brita.

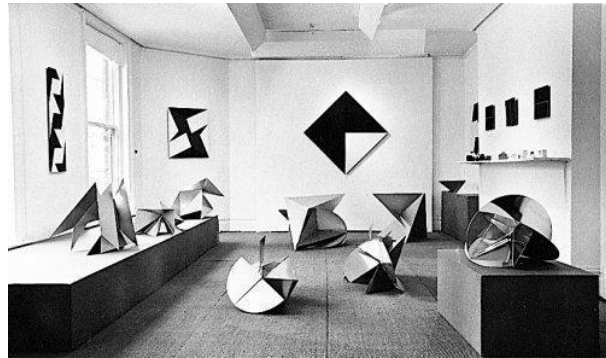
<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/helio-oiticica/helio-oiticica-exhibition-guide>



95: Hélio Oiticica, vista da exposição “Hélio Oiticica: O Corpo da Cor”, 2007, Museu de Belas Artes de Houston. <https://www.mfah.org/exhibitions/helio-oiticica-body-color>



96: Amilcar de Castro, 1950.
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra34809/sem-titulo>



97: Lygia Clark, escultura em sinais, 1965.
<https://comunicacaoartes20122.wordpress.com/2013/02/19/lygia-clark/>



98: Lygia Clark, Bichos, 1962, metal flexível.
<https://com2.wordpress.com/2013/02/19/lygia-clark/unicacaoartes2012>

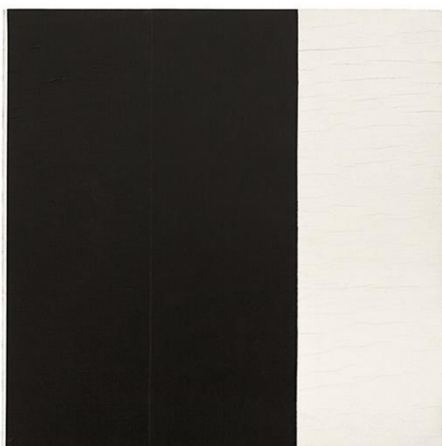


99: Robert Morris, Sem Título (L-Beams), 1965, originalmente contraplacado, versões posteriores feitas em fibra de vidro e aço inoxidável.
<https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/minimalism-earthworks/a/robert-morris-untitled-l-beams>



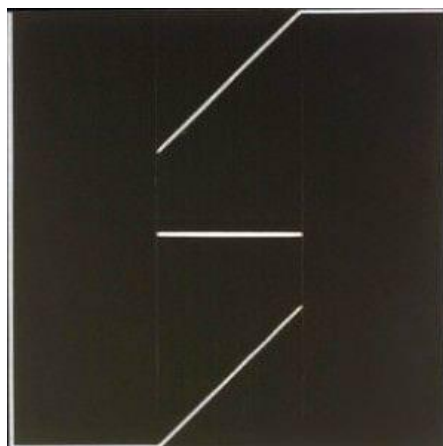
100: Hélio Oiticica, Invenções nº 35, 36, 37, 38, 39 e 40, 1959, 30x30cm cada peça.

©César e Claudio Oiticica



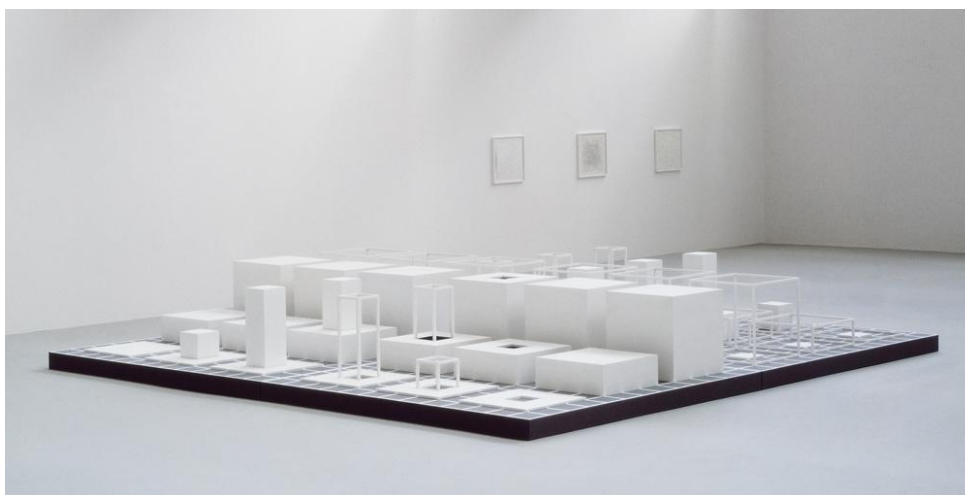
101: Lygia Clark, Unidade, 1959.

<https://www.artsy.net/artwork/lygia-clark-unidade>



102: Lygia Clark, Unidade, 1959.

<https://www.escriitoriodearte.com/blog/artigos/bichos-obra-viva/>



103: Sol Lewitt, Projeto Seria I (A, B, C, D), 1966, alumínio com esmalte sintético, 83x576x576cm.

http://www.saatchigallery.com/aip/sol_lewitt.htm



104: Hélio Oiticica, Penetrável PN1, homenagem a Mário Pedrosa, 1960, acervo Projeto Hélio Oiticica. Ao fundo, Núcleo NC1.
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66324/penetravel-pn1-penetravel-pn1-homenagem-a-mario-pedrosa>



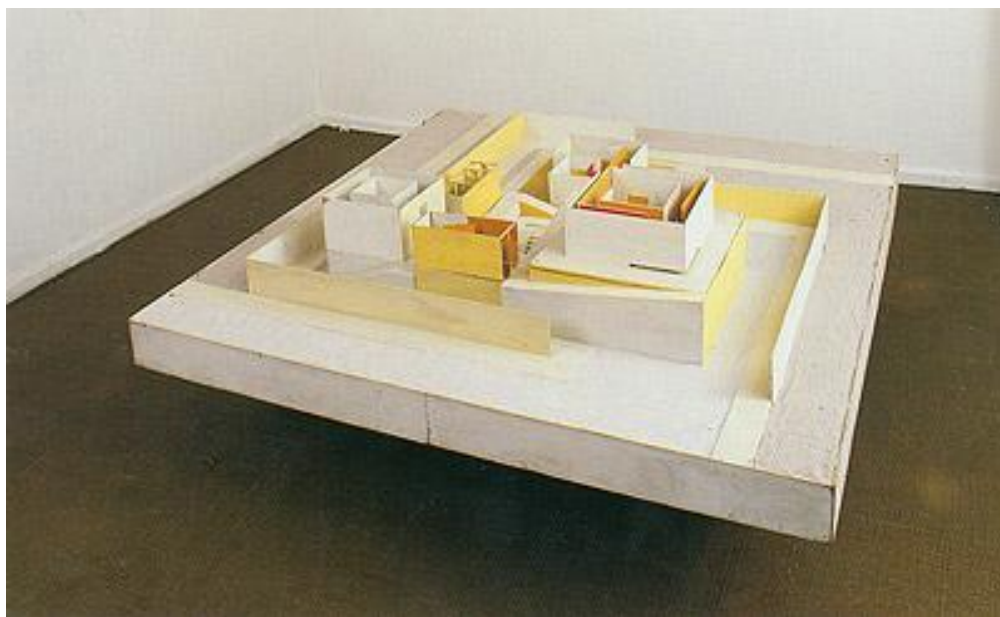
105: Hélio Oiticica, Penetrável PN1, homenagem a Mário Pedrosa, 1960, acervo Projeto Hélio Oiticica.
 ©César e Claudio Oiticica



106: Hélio Oiticica, Penetrável PN2 e PN3, acervo Projeto Hélio Oiticica.
 ©César e Claudio Oiticica



107: Hélio Oiticica, Vista da exposição “Hélio Oiticica - Organizar Delirium”, Museu de Arte Carnegie, Pittsburgh, 2016, à esquerda, P52 Relevô Espacial, 1960. No centro: NC6 Núcleo Médio 3, 1961-63. No canto superior direito: Relevô Espacial. 1960. No canto, à direita, PN1, 1960. Ao fundo, Metaesquemas, 1959.
<https://manpodcast.com/portfolio/no-258-helio-oiticica-lexington-camera-club/>



108: Hélio Oiticica, Projeto Cães de Caça, apresentada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1961.
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2643/projeto-caes-de-caca>



**109: Hélio Oiticica, B01 Bólido Caixa 1-
“Cartesiano”, 1963. ©César e Claudio Oiticica**



**110: Hélio Oiticica, B02 Bólido Caixa, 2 –
Platônico, 1963. ©César e Claudio Oiticica**



111: Hélio Oiticica, B3 Bólido Caixa 3 – “Africana”, 1963. ©César e Claudio Oiticica



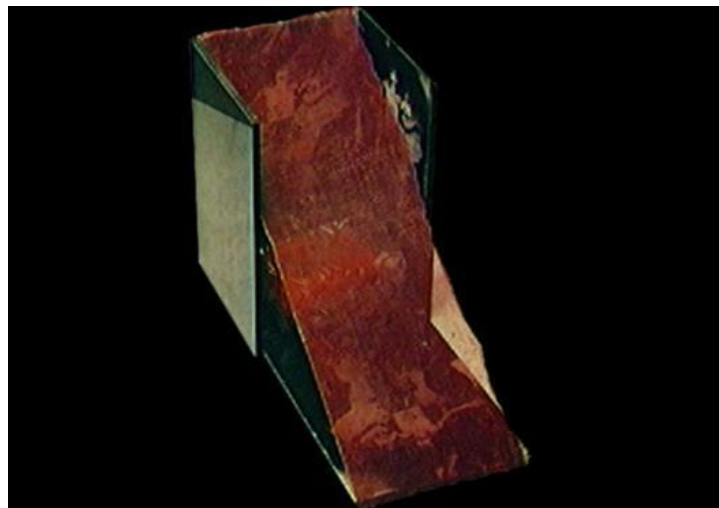
112: Hélio Oiticica, B10 Bólido Caixa 8, 1964.
©César e Claudio Oiticica



113: Hélio Oiticica, B11 Bólido Caixa 9, 1964. ©César e Claudio Oiticica



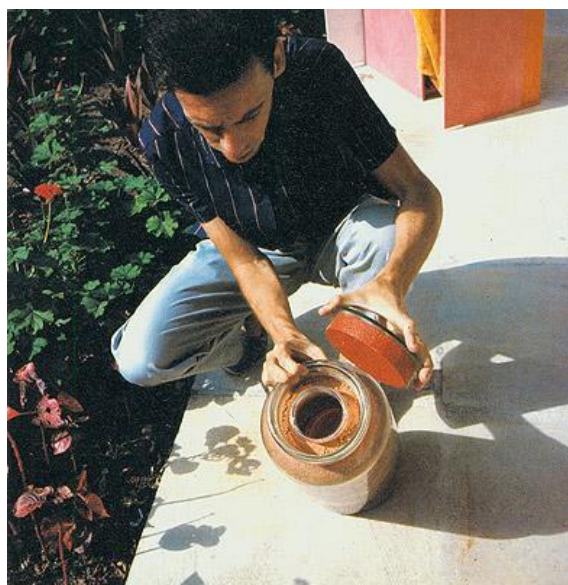
114: Hélio Oiticica, Bólido Caixa 12, "Arqueológico" 1964-65.
<https://www.moma.org/collection/works/91771?locale=pt>



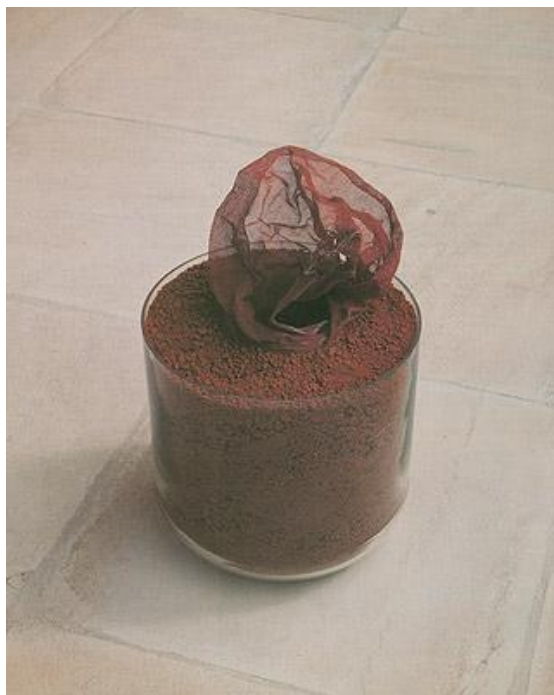
115: Hélio Oiticica, B33 Bólido Caixa 18 Homenagem a Cara de Cavalo, 1965, madeira, fotografia, nylon, acrílico, plástico e pigmentos, coleção Gilberto Chateaubriand MAM RJ.
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4892/b33-bolide-caixa-18-homenagem-a-cara-de-cavalo>



116: Hélio Oiticica com B33 Bólide Caixa 18 Homenagem a Cara de Cavalo, 1965-1966. <http://pt.museuberardo.pt/file/301>



117: Hélio Oiticica com Bólide B7 Bólide Vidro 1, 1963, acervo Projeto Hélio Oiticica. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66449/bolide-vidro-1>



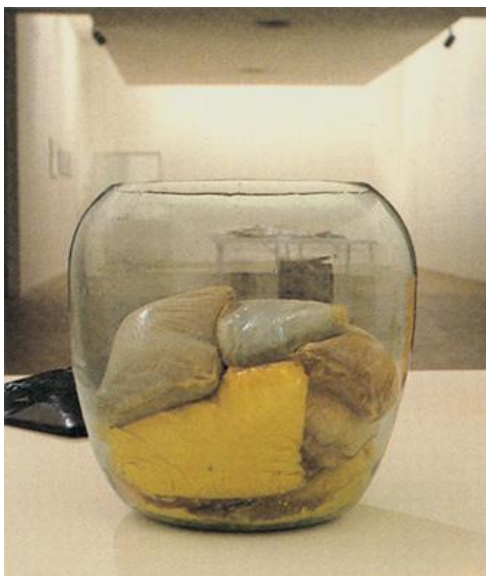
118: Hélio Oiticica, B15 Bólido Vidro 4, Terra, 1964, cuba de vidro, terra e tecido,
Acervo Projeto Hélio Oiticica.

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4886/b15-bolide-vidro-4-terra>



119: Hélio Oiticica, B17 Bólido Vidro 5 (Homenagem a Mondrian), 1965, vidro, tela pintada, cimento, água e telas de nylon, acervo Projeto Hélio Oiticica.

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66417/b17-bolide-vidro-5-homenagem-a-mondrian>



120: Hélio Oiticica, B32 Bólido Vidro 15, 1966, acervo Projeto Hélio Oiticica.
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66329/b32-bolide-vidro-15>



Vista da exposição de Hélio Oiticica, Museu de Belas Artes de Houston

121: Hélio Oiticica, vista da exposição “Hélio Oiticica: O Corpo da Cor” Museu de Belas Artes de Houston. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202007000200003



122: Hélio Oiticica, Parangolé P1, Estandarte 1, 1964.
©César e Claudio Oiticica



123: Hélio Oiticica, Parangolé P1, Capa 1, 1964.
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66394/parangole-p1-capa-1>



124: Hélio Oiticica, Parangolé P2, Bandeira 1, 1964.
©César e Claudio Oiticica



125: Hélio Oiticica, Parangolé P4 Capa 1, 1964, com Caetano Veloso.
©César e Claudio Oiticica



126: Hélio Oiticica, Parangolé P6, Capa 3, Homenagem a Mário Pedrosa, 1965,
tela, pano, nylon e fotografias de jornal, acervo Projeto Hélio Oiticica.
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66322/parangole-p2-bandeira-1>

Bibliografia

ANJOS, Moacir dos. *As ruas e as bobagens: anotações sobre delirium ambulatorium de Hélio Oiticica*. 2012, USP, ARS, ano 10, n 20.

BILL, Max. *O pensamento matemático na arte de nosso tempo*. RJ: Funarte, 1977.

BRAGA, Paula. *A trama da Terra que treme: multiplicidade em Hélio Oiticica*. Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2007.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac y Naify, 2002.

CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

DUVE, Thierry de. *Cinco reflexões sobre o julgamento estético*. Dossiê Revista Porto Arte: Porto Alegre, V. 16, Nº 27, novembro/2009.

_____. *Kant depois de Duchamp*. Revista do Mestrado em História da Arte, UFRJ, 2º semestre, 1998.

ELIAS, Tatiane de Oliveira. *Hélio Oiticica: Crítica de Arte*. Dissertação apresentada no Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas na Universidade Estadual de Campinas, 2003.

FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 2000.

_____. *Tropicália, alegoria, alegria*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX: Hal Foster*. Tradução Célia Euvaldo, São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GREENBERG, Clement. In: COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória: *Clement Greenberg e o debate crítico*. Zahar: Rio de Janeiro, 2001.

GULLAR, Ferreira. *Arte Concreta: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Funarte, RJ, 1985.

_____. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985.

_____. Abstração geométrica 1: Concretismo e Neoconcretismo. (Projeto Arte Brasileira). Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1987.

HIPÓLITO, Rodrigo. *A Presença do Vazio nas Proposições de Hélio Oiticica*. Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES, v. 2, n. 4, p. 122-137, 2013.

JUSTINO, Maria José. *Seja marginal, seja herói: modernidade e pós-modernismo em Hélio Oiticica*. Curitiba: Ed. da UFPR, 1998.

LINDOTE, Marta Lúcia Pereira Martins. *Entre a grade (grelha) e a espiral: sobre algumas narrativas ficcionais de Tunga*. Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura, da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MOURA, Flávio Rosa de. *Obra em construção: a recepção do neoconcretismo e a invenção da arte contemporânea no Brasil*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2011.

OITICICA, Hélio. OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Luciano Figueiredo; Lygia Pape; Waly Salomão (orgs.), Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PAULA, Arethusa Almeida de. *MITOS VADIOS - uma experiência da arte de ação no Brasil*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte da FFLCH/ECA/FAU da Universidade de São, 2008.

PEDROSA, Mário; ARANTES, Otília Beatriz Fiori (org.), *Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica*. Acadêmicos e Modernos - Textos Escolhidos, vol. 3.

_____. *Modernidade lá e cá: textos escolhidos*. São Paulo: Edusp, 2000.

PIGNATARI, Décio. *Marco Zero de Andrade*, Letras [Alfa, FFCL de Marília] 5-6, março de 1964.

RAMOS, Nuno. *Ensaio geral: projetos, roteiros, ensaios, memórias*. São Paulo: Globo, 2007.

RIVERA, Tania. *O reviramento do sujeito e da cultura em Hélio Oiticica*. Fundação Nacional de Artes – Funarte no Programa de Bolsas de Estímulo à Criação Artística. 106/117.

SANTOS, Nívia Valéria dos. *Hélio Oiticica: a grande ordem da cor*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2012.

SILVA, Fernanda Pequeno. *LYGIA PAPE E HÉLIO OITICICA: POSSÍVEIS CONEXÕES POÉTICAS*, 233/239.

SILVA, Cinara de Andrade. *Hélio Oiticica - arte como experiência participativa*. Dissertação apresentada ao Curso de Pós-graduação em Ciência da Arte do Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, RJ, 2006.

STANGOS, Nikos. *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro, Copyright, 1991, 100.

VARELA, Ângela. *Um percurso nos Bóides de Hélio Oiticica*. Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2009.

Catálogos de Exposições.

COCCHIARALE, Fernando; OITICICA, César; Catálogo da exposição *Hélio Oiticica museu é o mundo*. Museu Coleção Berardo, Lisboa. 2013.

RAMÍREZ, Mari Carmen. *The Embodiment of Color - from the Inside Out*. (Catálogo da Exposição "Hélio Oiticica: the Body of Color"). Houston: MFAH, 2007.

BRODBECK, Anna Katherine; RONDEAU, James; SUSSMAN, Elisabeth; LYNN, Zelevansky. *Hélio Oiticica To Organize Delirium*. Catálogo da Exposição. Carnegie Museum of Art. Pittsburgh, The Art Institute of Chicago, Whitney Museum of American, New York. 2016.

Brett, Guy. et al. *Hélio Oiticica*. Centro de Arte Moderna - CAM Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, 1992.

Referência Bibliográfica - Página Web

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica - Autenticidade, de Walter Benjamin. Consultado em 25 de junho de 2017. <http://www.mariosantiago.net/textos%20em%20pdf/a%20obra%20de%20arte%20na%20era%20da%20sua%20reprodutibilidade%20t%C3%A9cnica.pdf>

CICERO, Antonio. Tropicália, Parangolés. Leituras complementares. Consultado em 16/08/2017. <http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/parangoles>

CORRÊA, Patrícia Leal Azevedo. VII - Encontro de História da Arte - Unicamp, 2011. Três textos no início de um debate: Neoconcretismo e Minimalismo. Consultado em 07 de setembro de 2017. <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2011/Patricia%20Leal%20Azevedo%20Correa.pdf>

ELIAS, Tatiane de Oliveira. Hélio Oiticica: Crítica de Arte. Consultado em 3 de abril de 2017. <https://books.google.pt/books?id=roKMAwAAQBAJ&pg=PA63&lpg=PA63&dq=#v=onepage&q&f=false>

FAVARETTO, Celso. Leituras de Hélio Oiticica | Grupo de Pesquisa HO (Fasm), 11, consultado em 10 de julho de 2017. <http://cayohonorato.weebly.com/uploads/8/4/7/3/8473020/revistamarcelina3.pdf>

FAVARETTO, Celso. Transformar a arte, mudar a vida, 251, consultado em 17 de junho de 2017. <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2602>

FAVARETTO, Celso. Vanguarda Brasileira, Hélio Oiticica. Consultado em 13 de agosto de 2017. <http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/viewFile/27516/16069>

JUDD, Donald. OBJETOS ESPECÍFICOS. Texto retirado do Livro: Escritos de Artistas – Anos 60/70, organização de Glória Ferreira e Cecília Cotrim. Consultado em 06 de setembro de 2017. <http://escultura2.com/wp-content/uploads/2015/03/Donald-Judd-Objetos-Espec%C3%ADficos.pdf>

LAGNADO, Lisette. O “além da arte” de Hélio Oiticica. Trópico, consultado em 18 de abril de 2017. <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2882,1.shl>

MALEVICH, Kazimir. Suprematismo. Transcrito do Jornal do Brasil, 1959.
AGITPROP Revista Brasileira de Design Repertório. Consultado em 24 de julho de 2017.
http://www.agitprop.com.br/index.cfm?pag=repertorio_det&id=42&titulo=repertorio

NEOCONCRETO, Manifesta. Por Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmaner, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spamidis, e publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 22 de março de 1959. Consultado em 12 de maio de 2017.
<http://www.mariosantiago.net/textos%20em%20pdf/manifesto%20neoconcreto.pdf>

OITICICA, Hélio. Projeto Cães de Caça e pintura nuclear. In: OITICICA, 2009. Consultado em 11 de junho de 2017.
http://pt.museuberardo.pt/sites/default/files/documents/folha_de_sala_helio_oiticicapt.pdf

OITICICA, Hélio. Entrevista em AYALA, Walmir (org.). Itaú Cultural programa hélio oitica, 0159/68. Itaú Cultural programa hélio oitica. Consultado em 20 de agosto de 2017.
http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=Normal/0159.68%20-%20p03%20120.JPG

OSÓRIO, Luiz Camillo. As cores e os lugares em Hélio Oitica: uma leitura depois de Houston. Arte em Circulação. Consultado em 19 de fevereiro de 2017.
<http://www.canalcontemporaneo.art.br/artemcirculacao/archives/001174.html>

OSÓRIO, Luiz Camillo. As cores e os lugares em Hélio oitica: uma leitura depois de Houston, ARS (São Paulo) vol.5 no.10 São Paulo. 2007. Consultado em 08 de maio de 2017. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202007000200003

PEDROSA, Mário. Textos escolhidos: Modernidade Cá e Lá. Por Mário Pedrosa, Otília Beatriz Fiori Arantes, 62. Consultado em 03 de maio de 2017.
<https://books.google.pt/books?id=JyfmmL2cYW0C&pg=PA62&lpg=PA62&dq#v=onepage&q&f=false>

RAMÍREZ, Mari Carmen. The Embodiment of Color - from the Inside Out. (Catálogo da Exposição "Hélio Oitica: the Body of Color"). Houston: MFAH, 2007, 34, tradução Luiz Camillo Osorio. Consultado em 10 de janeiro de 2017.
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202007000200003

SIBILA, Revista de poesia e crítica literária. ISSN 1806-289X. Consultado em 28 de agosto de 2017. <http://sibila.com.br/mapa-da-lingua/teoria-do-nao-objeto/12889>

Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.

ARTE Concreta. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3777/arte-concreta>>. Acesso em: 27 de Mai. 2017. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

CONCRETISMO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo370/concretismo>>. Acesso em: 10 de Ago. 2017. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

SUPREMATISMO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3842/suprematismo>>. Acesso em: 27 de Mai. 2017. Verbete da Enciclopédia.